РАДЯНСЬКА МУЗИКА

1

1940

МИСТЕЦТВО

РАДЯНСЬКА МУЗИКА

ОРГАН ПРАВЛІННЯ
СПІЛКИ РАДЯНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ
УКРАЇНИ

№ 1
СІЧЕНЬ—ЛЮТИЙ

ДЕРЖАВНЕ ВИДАВНИЦТВО „МИСТЕЦТВО"
1940

ЗМІСТ

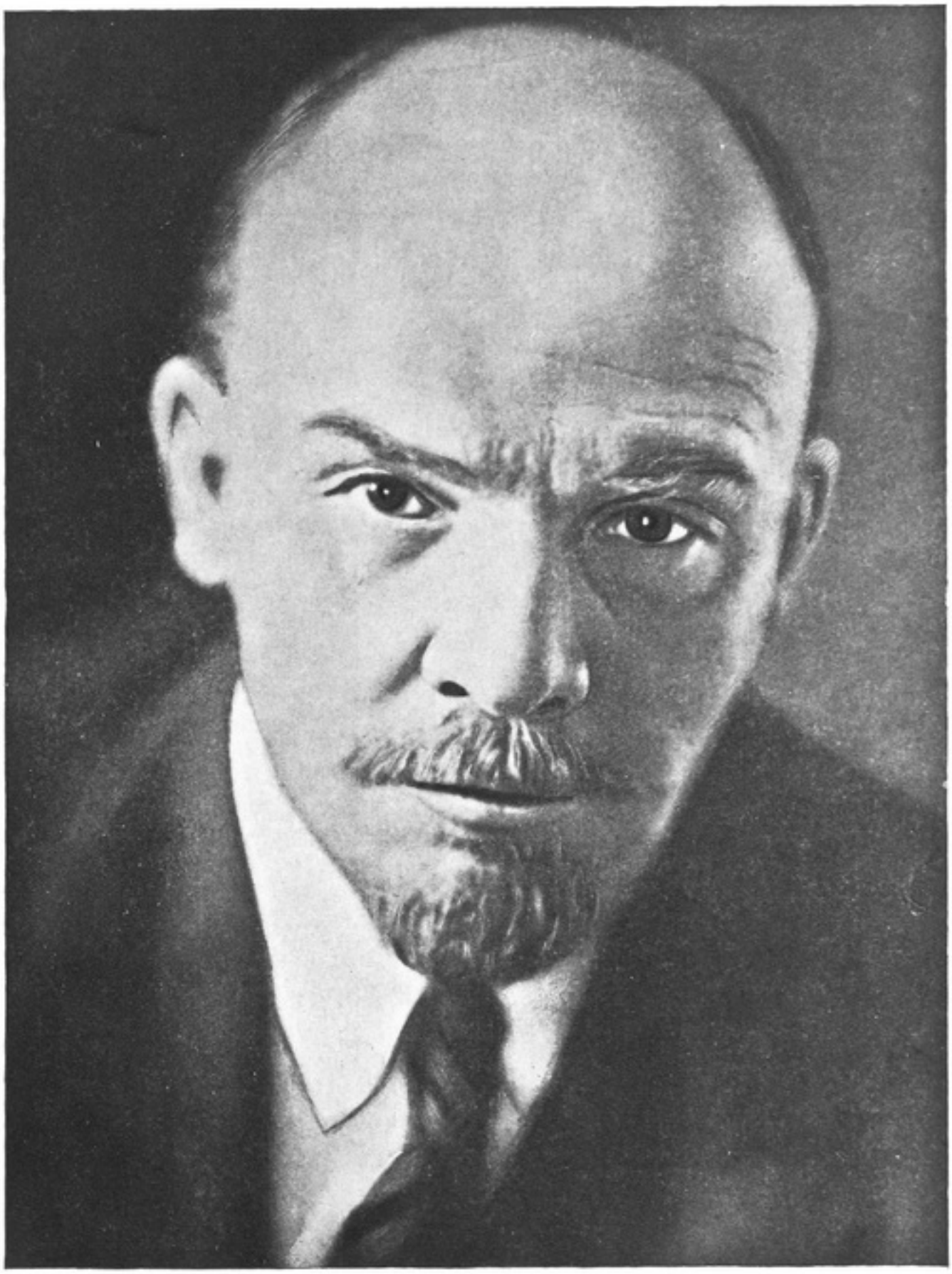
	Стор.
Ленін з нами	3
Проф. А. В. Ольховський — Перша симфонія М. А. Гозенпуда	5
Пам'яті В. О. Дранішнікова	12
Автобіографія В. О. Дранішнікова	13
А. Гозенпуд — В. О. Дранішніков як музикальний критик	15
Пам'яті Григорія Миколайовича Беклемішева. Спогади Л. Ревуцького, В. Івановського і М. Гозенпуда	28
В. Дяченко — М. Д. Леонтович	35
О. Шварцман — Н. Г. Рахлін	46
Нотографія і бібліографія	49
Хроніка	51

БІБЛІОТЕКА Академії Наук УРСР
Державна Публічна БІБЛІОТЕКА УРСР
інв. 172092
Ж 71273.

Редагує **РЕДКОЛЕГІЯ** *Оформлення* ***М. Дмитрієвської***

Уповноважений Головліту № 1334. Зам. № 55. Тираж 2000 прим. Друк. арк. 3¹/₄. пап. 1⁵/₈. Формат паперу 72 х 110 ¹/₁₆. В 1 друк. арк. 95.000 знаків. Здано до набору 13/I 1940 р. Підписано до друку 11/III 1940 р.

Фабрика художнього друку Державного Видавництва „Мистецтво". Харків, Пушкінська вул., 44



В. І. ЛЕНІН

Додаток до журналу „Радянська музика“ № 1. 1940 р.

БІБЛІОТЕКА
Академії Наук
УРСР

Ленін з нами

„Легко зрозуміти, яке величезне значення має поширення положень філософського матеріалізму на вивчення суспільного життя, на вивчення історії суспільства, яке величезне значення має застосування цих положень до історії суспільства, до практичної діяльності партії пролетаріату".

Історія ВКП(б). Короткий курс. Політвидав, 1938, стор. 108.

Сталінські п'ятирічки перетворили нашу країну в могутню державу.

Під керівництвом ленінсько-сталінського Центрального Комітету ВКП(б), під проводом великого Сталіна, непохитна в своїй могутності йде Країна Рад від перемоги до перемоги.

Відбите в серцях і розумі багатомільйонного і багатонаціонального радянського народу, втілилось в усіх проявах життя нашої країни безсмертя ленінізму.

Здійснюючи заповіти великого генія людства, безстрашного революціонера, вченого і мислителя, вождя трудящих усього світу—геніального Леніна, народи Радянського Союзу, керовані великим Сталіним, впевнено йдуть ленінським шляхом до завітних цілей комунізму.

Титанічний образ Леніна осяює світлом своєї думки великі діла і славні перемоги щасливих громадян країни перемігшого соціалізму.

Ленин с нами.
Да здравствует Ленин!
И с этих дней
везде
и во всем
имя Ленина
с нами,
Мы будем нести,
несли
и несем —
его
Ильичево знамя.

(*В. Маяковский*)

Шістнадцять років без Леніна були роками величезних перемог соціалістичної батьківщини. Один минулий рік ознаменувався знаменними подіями в житті нашої країни.

Переможно пролунали на весь світ історичні рішення XVIII з'їзду партії більшовиків. Вибори місцевих Рад депутатів трудящих ще раз продемонстрували непохитність блоку комуністів і безпартійних.

Нові фабрики і заводи вступили до ладу в нашій гігантській промисловості. Нових, нечуваних успіхів добились стахановці міст і колгоспів.

На заклик партії, з волі Радянського уряду непереможна Червона Армія подала руку допомоги нашим єдинокровним братам-українцям і білорусам, які страждали під ярмом польських панів. Ще тринадцять міліонів увійшло в щасливу сім'ю радянських народів.

Невмирущою славою вкрили себе бійці героїчної Червоної Армії в боях з бандами білофінів, нацькованих на Радянський Союз англо-французькими імперіалістами.

Нові легендарні подвиги здійснили відважні сини і дочки країни соціалізму. Безстрашні полярники-сєдовці вписали золоту сторінку в книгу великих перемог прогресивного людства, показавши всьому людству приклад безмежної відваги на славу своєї батьківщини.

Майстри радянської культури і мистецтва добились нових перемог, створивши ряд прекрасних творів.

Новими, прекрасними творами збагатилась наша радянська музика. „На полі Куліковому" Ю. Шапоріна, „Олександр Невський" і „Здравниця" С. Прокоф'єва, „Ємельян Пугачов" М. Коваля, „Поема", присвячена 60-літтю товариша Сталіна,

Вано Мураделі, балет „Щастя“ А. Хачатуряна, опера „Лусабацин“ („На світанку“) А. Степаняна і багато інших є цінним внеском у скарбницю радянського мистецтва.

Про велике творче зростання свідчать твори, написані за останній рік українськими радянськими композиторами: Кантата для хору, солістів і оркестру, присвячена шестидесятиліттю товариша Сталіна, Б. Лятошинського, Симфонія № 1— М. Гозенпуда, Симфонія № 1—Л. Гурова і ін.—їх поява значна тому, що в них відбилось прагнення української радянської музики до великих монументальних форм, до музики справді симфонічного дихання, яка захоплює своїм благородством та мужністю думки і безпосередністю її висловлення.

В усіх многогранних проявах нашого мистецтва впевнено виступає високе прагнення служити народові, рідній країні, прагнення боротись за велику справу Леніна—Сталіна.

Невпинна боротьба за соціалістичне, справді народне мистецтво вимагає того, щоб прогресивні ідеї нашого соціалістичного суспільства, яке йде до комунізму, були звільнені від пережитків і забобонів минулого.

Не можна творчо розкрити лозунг соціалістичного реалізму в мистецтві, не засвоївши глибоко, докорінно філософське вчення Маркса—Енгельса—Леніна—Сталіна.

Однією з найістотніших хиб нашої роботи на музикальній ділянці є недостатній рівень поглибленого вивчення основ марксизму-ленінізму.

Ми повинні повсякденно звертатись до скарбниці марксо-ленінського вчення, до поглядів на культуру і мистецтво класиків марксизму.

Принцип соціалістичного реалізму, вироблений великими вчителями людства, є невіддільною складовою частиною всього послідовного революційного світогляду.

Тому комуністичне виховання, марксистсько-ленінська освіта композитора, виконавця, музикознавця, як і всіх працівників мистецтва,—це бойове завдання сьогоднішнього дня. Ми повинні навчитись розпізнавати справжнє і хибне, прогресивне і реакційне в теорії і практиці мистецтва.

Надійним компасом у цьому є теорія марксизму-ленінізму і, зокрема, багатюща теоретична спадщина Леніна.

Значення такої праці В. І. Леніна, як „Матеріалізм і емпіріокритицизм“—геніальної філософської праці,—величезне зокрема для марксо-ленінської науки про мистецтво.

„Книга Леніна є разом з тим захистом теоретичних основ марксизму—діалектичного і історичного матеріалізму—і матеріалістичним узагальненням всього важливого і істотного з того, що набуте наукою і, насамперед, природознавством за цілий історичний період, за період від смерті Енгельса до появлення в світ книги Леніна „Матеріалізм і емпіріокритицизм“ [1].

Зокрема, в працях Леніна ми знаходимо надзвичайно глибокі зразки справді наукового, конкретно-історичного пояснення термінів „народність“ і „реалізм“, якими ми широко користуємось, прагнучи наситити їх конкретним змістом нашої творчості.

Уважне, глибоке і всестороннє вивчення робіт Леніна і Сталіна розкриває перед нами всю глибину, всю повноту проблеми народності мистецтва. Тим самим полегшується створення нових значних творів, просякнутих духом соціалістичної народності і радянського патріотизму, творів, в яких повинна бути втілена ідея Леніна про те, що „Мистецтво належить народові. Воно повинно сягати своїм найглибшим корінням у саму товщу широких трудящих мас. Воно повинно бути зрозуміле цим масам і любиме ними. Воно повинно об'єднати почуття, думку і волю цих мас, піднімати їх. Воно повинно пробуджувати в них художників і розвивати їх“.

Радянський народ, який надзвичайно зріє культурно, ставить з кожним днем усе більші і більші вимоги перед майстрами музикальної культури своєї країни.

Сповнені великої і радісної впевненості в своє майбутнє, ми завжди повинні звертатись до ідей великих творців нового людства, до ідей мудрого Леніна і його геніального соратника і друга—великого Сталіна.

---

[1] Історія ВКП(б). Короткий курс. Політвидав, 1938, стор. 97—98.

Проф. А. В. Ольховський

Перша симфонія М. А. Гозенпуда

Op. 39

Українська музика не багата на твори великої симфонічної форми, твори великого монументального плану.

В дореволюційному минулому української музики з цілком закінчених творів такого типу можна було б назвати, мабуть, єдину симфонію М. М. Колачевського (1851—1897), написану в 1876 р. Проте, і симфонія Колачевського є, власне, симфонічною обробкою циклу українських народних пісень і в своєму симфонічному розвитку скоріше відштовхується від малої форми, ніж від справжнього симфонічно-узагальненого подиху музики. Виявляючи вільне володіння засобами романтичного симфонізму шумано-мендельсонівської традиції, вона все таки, не зважаючи на всі її позитивні риси, не піднімається до рівня справді симфонічного монументалізму. Її значення в історії української дожовтневої музики величезне, але далі поодинокого факту не сягає.

До цього можна було б додати не доведену до кінця спробу симфонічної музики Лисенка („Симфонія", яка написана в період перебування Лисенка в лейпцігській консерваторії і дійшла до нас у вигляді ескіза експозиції), а також його кантати на шевченківські тексти „Б'ють пороги" і „Радуйся, ниво неполитая"— великі вокально-симфонічні твори, в яких, проте, роль оркестру не підноситься до високого рівня.

Такий слабий розвиток монументального симфонізму для історії української дожовтневої музики цілком закономірний. Український народ, уся історія якого демонструє вперту боротьбу труда з капіталом, протягом цілих століть соціально і національно пригнічений то шляхетськими колонізаторами, то царизмом, створив багатющу народно-пісенну культуру, але не мав умов, що більш-менш хоча б сприяли піднесенню професіональної творчості до рівня великої творчої ініціативи.

Кращі представники української дожовтневої музики—Лисенко, Леонтович, Степовий, Стеценко—наполегливо добивались створення національної культури, глибоко, органічно зв'язуючи свою творчість з передовою демократичною музикальною культурою Росії. Кращі люди українського минулого глибоко розуміли справедливість слів Леніна: „Якщо більшість українських робітників перебуває під впливом великоруської культури, то ми знаємо твердо, що поруч з ідеями великоруської попівської і буржуазної культури діють тут і ідеї великоруської демократії і соціал-демократії. Борючись з першого роду „культурою", український *марксист* завжди виділить другу культуру і скаже своїм робітникам: „всяку можливість єднання з великоруським свідомим робітником, з його літературою, з його колом ідей обов'язково всіма силами ловити, використовувати, закріпляти, цього вимагають корінні інтереси *і* українського *і* великоруського робітничого руху"[1].

Саме цей зв'язок—і тільки він—давав грунт для проявлення часто ще незрілих спроб великої творчої ініціативи українських дожовтневих композиторів. Кращі українські дореволюційні композитори відбивали, можливо, ще несвідомі, прагнення і передчуття ідей великого творчого масштабу. Ці ідеї не були ще здійснені, але прагнення до них не могло не бути у творчості чуйних, художньо обдарованих майстрів.

Не переоцінюючи себе, українські дожовтневі композитори культивували переважно мініатюрні твори, працюючи над ними старанно і любовно. Їм рідко дово-

---

[1] Ленін, Критичні замітки з національного питання, т. XVII, стор. 130—131.

дилось мати справу з проблематикою, яка для свого втілення вимагала складних прийомів симфонічного письма. Вони творили у важкий час, в атмосфері всебічного соціального і національного пригноблення людини, в умовах досить важких для виявлення творчої ініціативи великої сили.

Тільки радянська дійсність, яка розкріпачила творчу ініціативу і створила виняткові умови для її розвитку, виховала висококваліфіковані творчі кадри українських радянських композиторів, запалила в них відчуття великого творчого життя і висунула проблему великих монументальних творчих масштабів.

Українські радянські композитори, опановуючи майстерність створення повнокровних образів, народжених новим радянським героїчним життям, поступово здійснили надзвичайно важливий перелом у розвитку музики. Інтерес до симфонії привів у галузі цього найскладнішого жанру музики до завоювання величезних творчих горизонтів.

Багато симфонічних творів українських радянських композиторів міцно ввійшло до фонду радянського симфонічного репертуару.

До таких творів, насамперед, слід віднести другу симфонію Л. М. Ревуцького, героїчну увертюру В. С. Косенка, дві симфонії і написану до 60-річчя товариша Сталіна „Урочисту кантату" для хору, солістів і симфонічного оркестру Б. М. Лятошинського, „Українське концертино" Д. Л. Клебанова, сюїти Ю. С. Мейтуса, першу симфонію Гурова і, нарешті, першу симфонію М. А. Гозенпуда.

Серед названих творів симфонія Гозенпуда є одним з показових творів щодо впевненого освоєння методів симфонічного мислення.

Симфонія № 1 ор. 39—М. А. Гозенпуда[1], створена в 1938—39 рр., написана для симфонічного оркестру потрійного складу, в звичайній класичній чотиричастинній схемі, з порівняно невеликим вступом до першої частини (I частина—Grave, Allegro, II частина—Andante, III частина—Allegro scherzoso, IV частина—Allegro risoluto).

Зміст симфонії, на думку автора, повинен втілити почуття, думки, хвилювання радянської людини, її повнокровне відчування гігантської творчої боротьби, її оптимістичне сприймання нового життя.

— У своєму творі,— каже композитор,— мені хотілось простою і зрозумілою мовою музики розповісти про внутрішній світ нової людини.

Завдання втілити засобами музики тему ствердження нового життя, завдання правдивими, реалістичними засобами розкрити центральну тему нашого життя— боротьбу за нову людину—є завданням величезного творчого масштабу, ідейної сили і гуманності, є змістом радянського мистецтва. Природно, що це завдання хвилює і автора симфонії.

Своїми структурними обрисами симфонія, як уже згадувалось, не виходить за межі стрункої класичної схеми. Навряд чи є потреба говорити про те, що структура класичної, хай навіть традиційної, схеми симфонії, має надзвичайну силу і пластичність у висловленні глибокого і многогранного змісту.

Немає підстав вважати, що схема класичної симфонії вже віджила, або застаріла, стала академічним експериментом, що вона не може охопити надзвичайно глибокого і многогранного змісту нашого життя.

Природно, що до цієї схеми і звертається автор, бачачи в ній багатющі можливості для розвитку і викладу своїх думок.

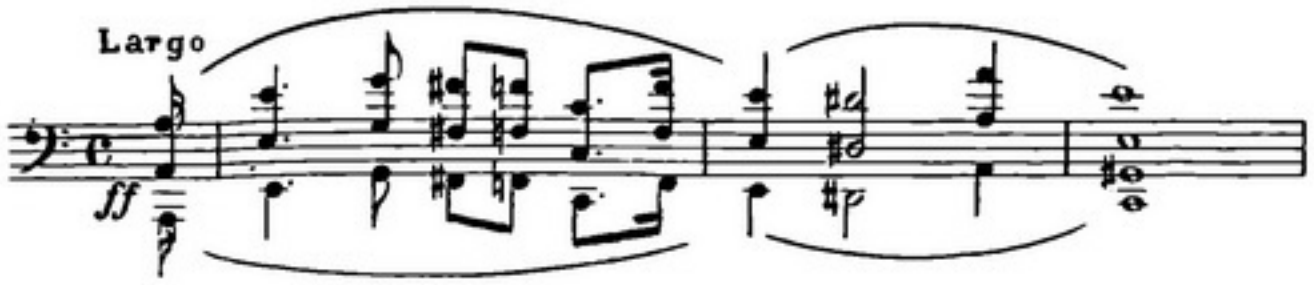
---

[1] М. А. Гозенпуд народився в 1903 р., відомий українській музикальній громадськості і як прекрасний піаніст, і як обдарований композитор. Музикальну освіту здобув у Київській консерваторії у Г. М. Беклемішева (фортепіано), підготовку до композиторської діяльності здобув під керівництвом Ф. Блюменфельда.

Активна громадська людина, професор композиції і фортепіано Київської Ордена Леніна консерваторії, М. А. Гозенпуд є автором багатьох, переважно фортепіанних, творів: трьох фортепіанних концертів, трьох фортепіанних сонат, поем, етюдів. Широко відомі його варіації для фортепіано на українські теми, а також популярні романси (особливо романси „Что в имени тебе моем", „Буря" і „Парус"), ряд камерних творів (тріо для скрипки, віолончелі і ф-п, на туркменські теми — три струнні квартети і квінтет), нарешті, „Героїчна увертюра" і Симфонія № 1 для великого симфонічного оркестру.

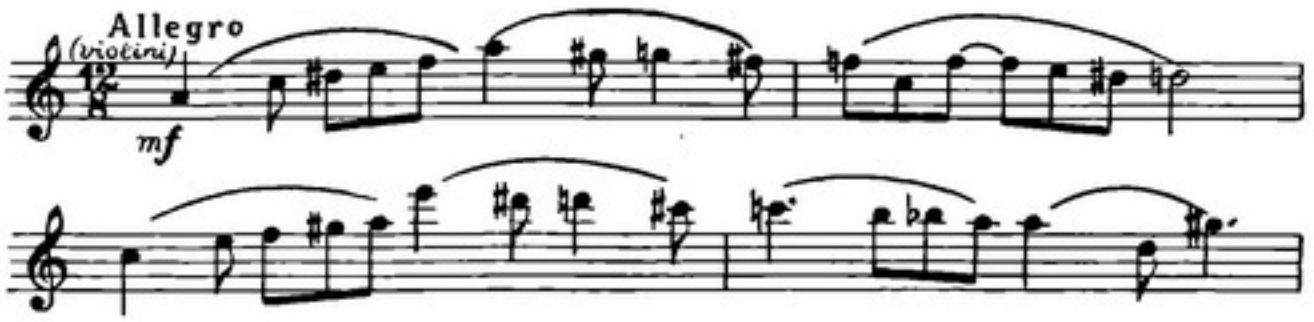
Починається симфонія порівняно невеликим, широким, повільним (Grave) вступом, тема якого викладена в a-moll, струнними, фаготами, валторнами і трубами:

Приклад № 1



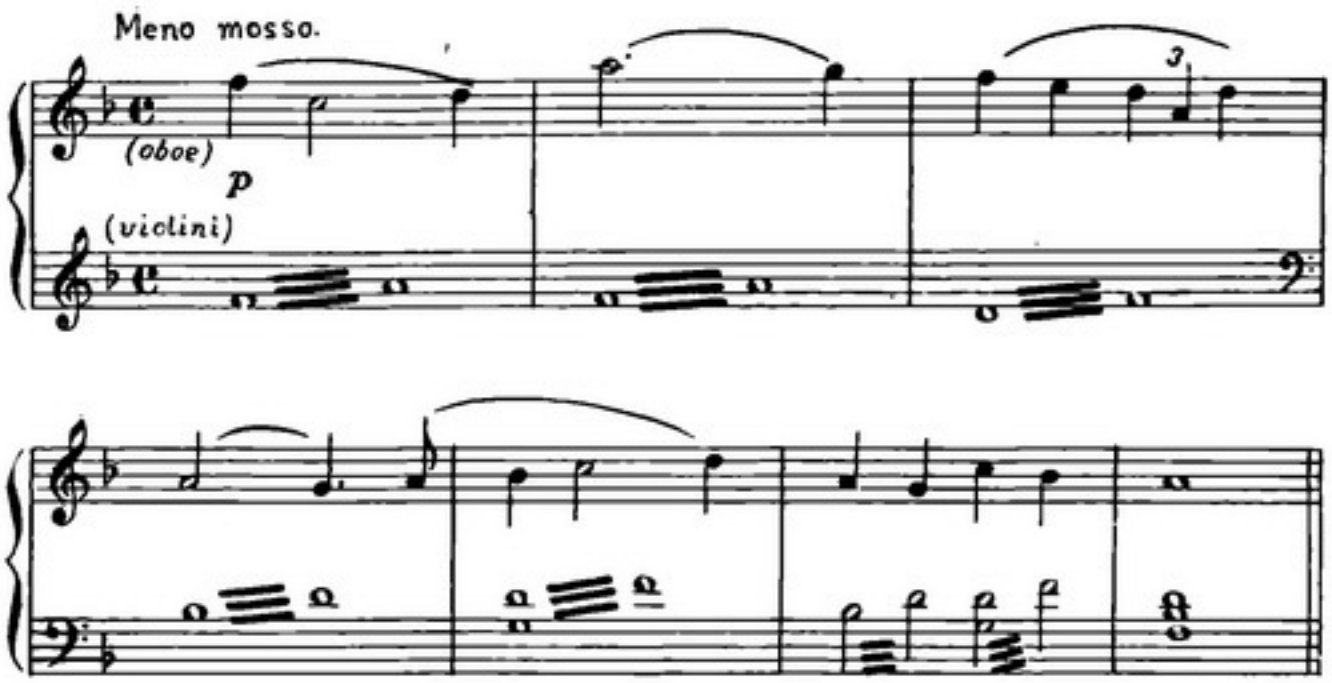
Дальше, трохи розвинене проведення цієї теми переходить у бурхливе Allegro. Тут стислий виклад головної теми a-moll у струнній групі:

Приклад № 2



приводить до повільного розгортання побічної партії (meno mosso, f-dur), спочатку соло гобоя, потім у струнних:

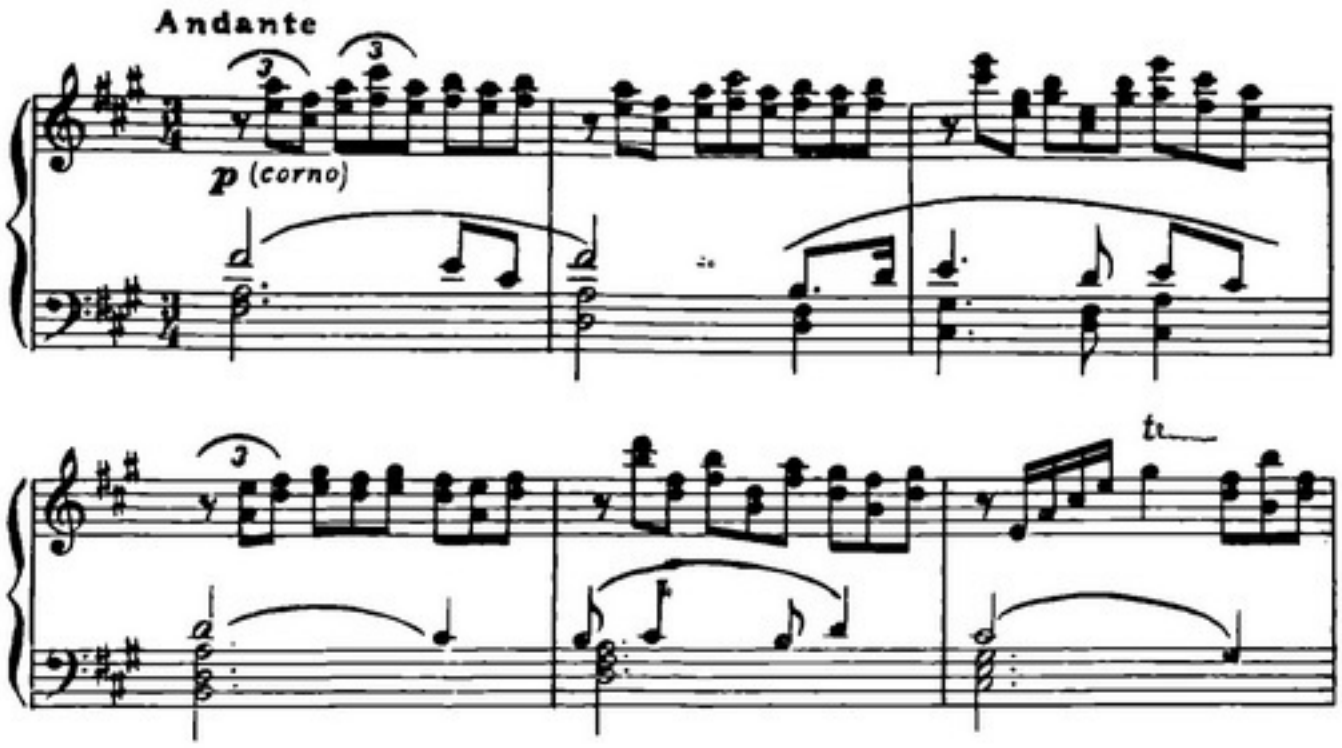
Приклад № 3



Такий основний тематичний матеріал і його співвідношення в першій частині симфонії. На цьому матеріалі, з широким використанням теми вступу, побудована і розробка, трохи розширена порівняно з класичною нормою. Розробка закінчується повільним ліричним епізодом, що безпосередньо вводить у репризу.

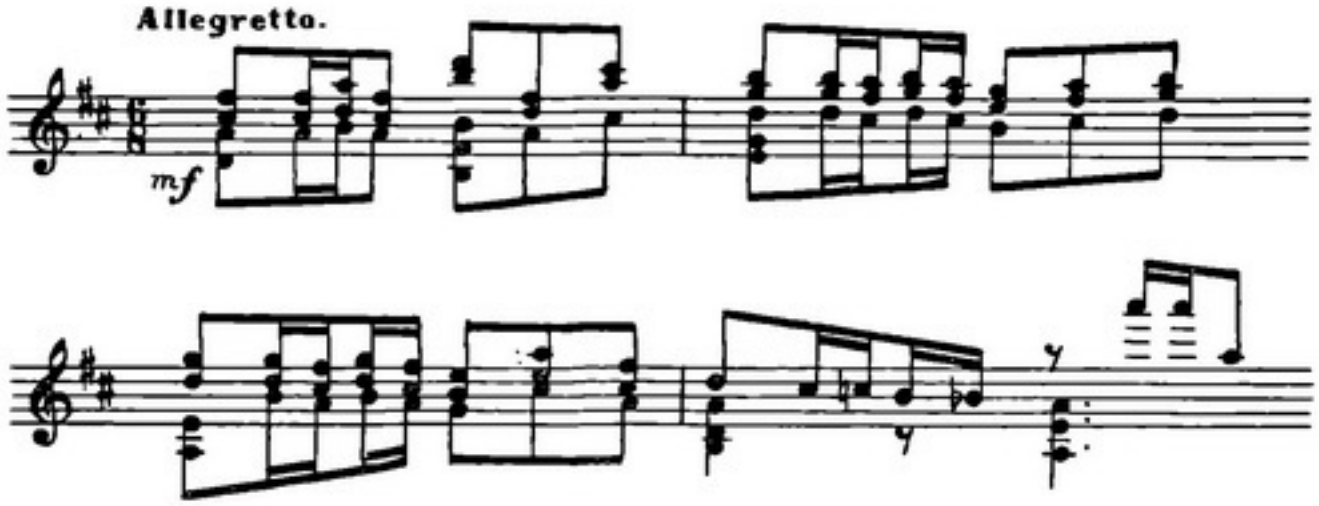
Друга частина симфонії (Andante) побудована в тричастинній формі, з явним домінуванням матеріалу першої теми цієї частини. Найяскравіше виступає вона в проведенні валторн (fis-moll), фігурації у дерев'яних (флейта) і низьким фоном у струнних:

Приклад № 4



Третя частина—scherzo (Allegro scherzoso)—теж тричастинна своєю структурою. В ній явно виявляється перевага основного тематичного матеріалу, викладеного струнними і дерев'яними (d-dur):

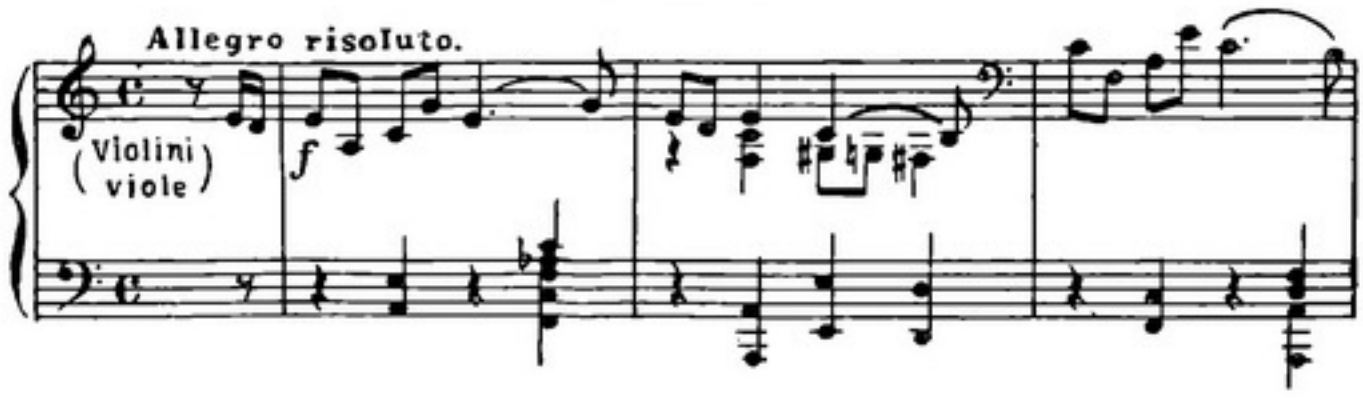
Приклад № 5



Фінал (Allegro risoluto) складається з двох тричастинних побудов з розвиненим, середнім між ними, епізодом характеру розробки, що має самостійне значення.

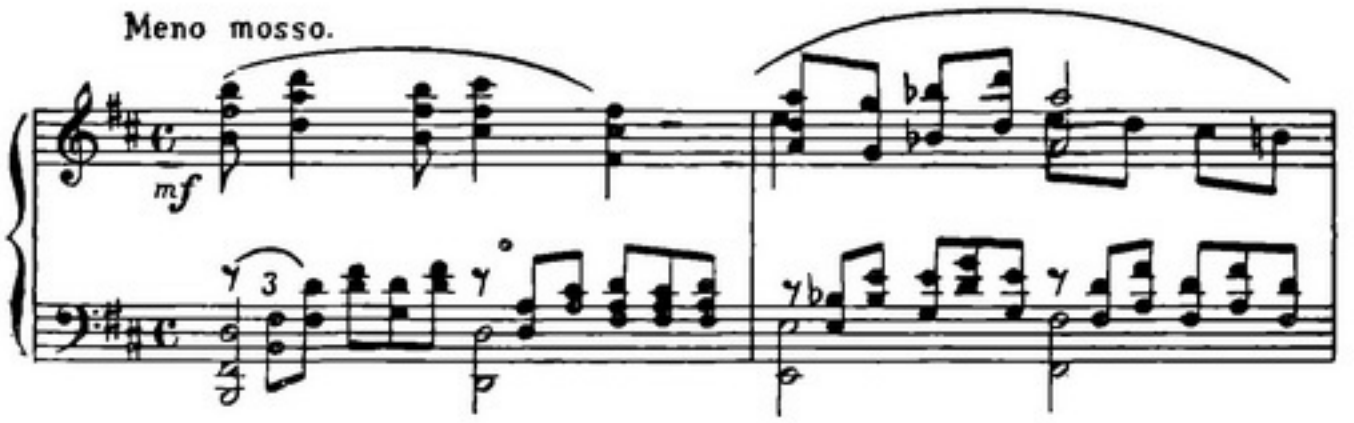
В першій тричастинній побудові найяскравіше представлено матеріал першої теми a-moll (тема у струнних, фігураційно-наспівний фон у дерев'яних):

Приклад № 6



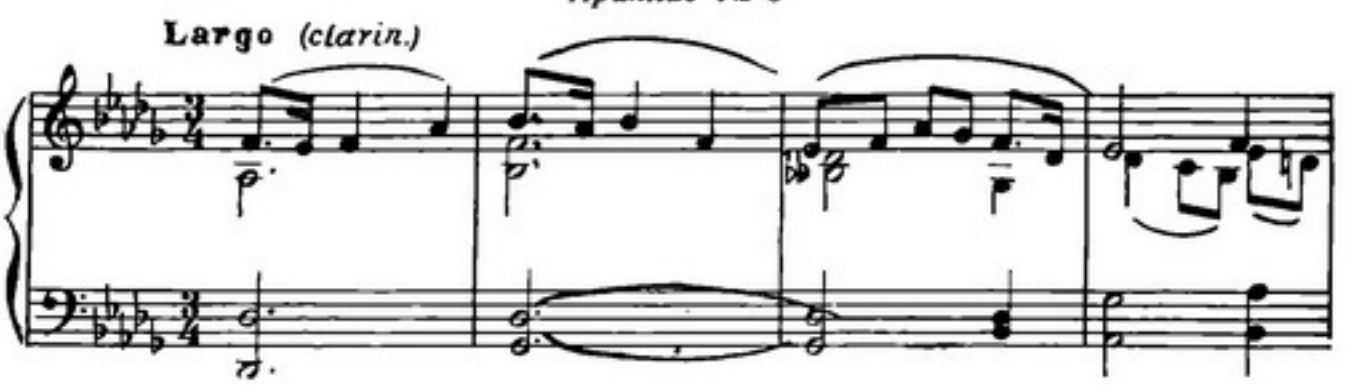
і другої теми h-moll (meno mosso), тема у струнних, у арфи і валторн (фігураційний фон, тематизовані наспіви у дерев'яних):

Приклад № 7



Наступний середній епізод побудовано на матеріалі нової теми (Largo Des-dur), викладеної кларнетом соло, з акордовим фоном у арфи і тематизованих наспівок у дерев'яних:

Приклад № 8



Дальший епізод, наче реприза, побудовано на тематичних ремінісценціях з першої частини, зокрема, тут проходить її головна тема і домінує матеріал теми вступу (прикл. № 1), що ним і закінчується симфонія.

Таким є структурний розподіл тематичного матеріалу симфонії, який виявляє чіткість і ясність думки, стрункість її розвитку.

Весь тематичний матеріал симфонії, з одного боку, свідчить про його якісну спрямованість і виразну повноту і, з другого боку, про роль, значення і місце його в загальному розвитку змісту.

Неважко помітити, що з усього якісно різнобарвного тематизму симфонії основну, провідну роль у симфонії відіграє насамперед тема вступу. На початку вона подається у вигляді самостійного епізоду і домінує в розробці першої частини. Тема вступу домінує також і в ідейно-емоціональному змісті фіналу, наче підсумовуючи розвиток думки.

Широкий, трохи навіть сповільнений, зосереджений загальний рух теми вступу — її низький, густий регістр, квінто-квартові наголоси, що чергуються з плавними інтонаційними ходами, чергування плавного і акцентованого ритму надає її характерові глибокої, сконцентрованої, трохи стриманої вольової спрямованості. Звідси, очевидно, і смислове значення теми; вона намагається втілити многогранність і глибину внутрішнього багатства повноцінної людської натури, в ній звучить теплота справжнього гуманізму, стриманість героїчного пориву і пафос хвилювання. Ця тема природно, становить основний смисловий кістяк симфонії, тому, як побачимо далі, вона і є потенціальним носієм усього основного тематизму симфонії.

Саме ця тема є носієм основної думки симфонії—їй доручається роль сконцентрувати в собі основні риси благородних і чистих почуттів нової людини. Усе, що

втілює в собі ця тема, потім розвивається, поглиблюється і доповнюється в дальшому розвитку симфонії.

В цьому розумінні і перша тема I частини симфонії, і побічна партія цієї частини—це тільки різні грані основного змісту теми вступу. Так, перша тема, очевидно, має своїм завданням посилити і розвинути її вольові елементи. Це доводить і її структура,—підкреслена спрямованість—широкий діапазон, дрібні інтонаційні кроки, розвинені фази її руху, хроматизми і т. ін. Друга ж тема (meno mosso) ніби дає свободу виявленню раніше стриманому, теплому, ліричному почуттю радості, що випливає безпосередньо з елементів „людяності" теми вступу. Її співучість, колористичність, злігованість підтверджують цю думку. Навіть в інтонаційному змісті теми вступу сполучені типи інтонацій, властиві і головній партії (плавні ходи дрібними інтервалами) і побічній (кварто-квінтові наголоси).

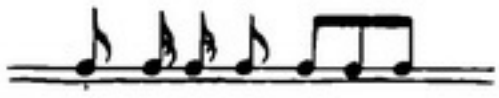
Безперечно, вся перша частина симфонії має своїм завданням розкрити багатство змісту теми вступу. Звідси і її загальний характер—мужній і вольовий.

Якщо в першій частині тільки показуються різні грані змісту теми вступу, то в двох наступних частинах симфонії (Andante і Scherzo) ці сторони прояву єдиної спрямованості по змозі якнайповніше розкриваються автором. Так, в Andante в його основній темі (приклад № 4) не важко помітити інтонаційний зв'язок знову ж таки з темою вступу (майже ті самі інтонаційні ходи квартовими наголосами, ще більш підкреслена пунктирність ритму). Але тут ці елементи якісно вже нові. З великою силою ця частина втілює всю глибину, наспівність, яскраву оптимістичну зосередженість і спрямованість теми вступу.

Повільна частина симфонії—це, мабуть, найбільший успіх автора. В ній насамперед приваблює єдність спрямованості, справжня широта симфонічного дихання музики. Розгортаючись з поступовим напруженням, колористично збагачуючись, розвиток цієї частини захоплює своєю цільністю розвитку думки. Загальне враження тематичної єдності цієї частини, на жаль, порушується середнім епізодом (pizzicato струнних), що ніби чужорідний основній темі.

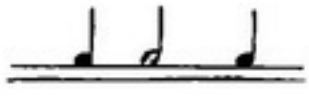
Якщо в цій повільній частині розвинулись елементи, вже показані в головній партії першої частини, то в наступній, третій частині симфонії, в Scherzo, безперечно, поглиблюється зміст побічної теми першої частини, а отже, і тих елементів теми вступу, з яких розвинулась сама побічна тема.

Можливо, на перший погляд далекою, але все таки досить ясною є і тут структурна близькість матеріалу з темою вступу. Так, ритмічна гострота теми scherzo



, безперечно, сприймається як відгомін ритмічного пульсу теми вступу

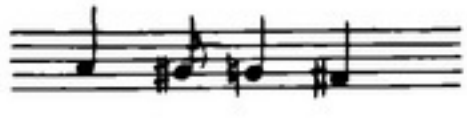
і побічної теми першої частини



. Так само і квартові ходи фа-сі в першому такті і мі-ля в третьому такті відчуваються як зв'язані з квартами теми вступу і з квартою побічної теми першої частини симфонії.

Особливо звертає на себе увагу інтонаційна поспівка такого змісту:

Приклад № 9



що відчувається в кожній темі симфонії.

Легкість і прозорість оркестровки Scherzo зв'язані з легким tremolo у скрипок з викладу побічної, з її м'яким, трохи навіть гострим колоритом. Жвавість, безпо-

середність, грайливість scherzo, безперечно, підкреслюють м'якість і лірику побічної теми першої частини, а отже, і тих елементів теми вступу, з яких вона розвинулась.

Крайні полюси основної думки—глибина і зосередженість (Andante) і безпосередність, грайливість (scherzo) виступають уже у новому освітленні в емоціонально-напруженому фіналі, доповнені новим тематичним матеріалом, який відтіняє загальну спрямованість симфонії. І тут якість нового тематичного матеріалу запліднена саме виразною природою теми вступу, збагаченої своїм послідовним розвитком протягом усієї симфонії. Тема вступу завершує тематичні ремінісценції першої частини, ніби цементуючи у фіналі свою основу. Збагатившись пройденим розвитком, вона звучить переможно-життєстверджуючо.

Високий якісний рівень тематичного матеріалу симфонії, змістовність і яскравість його думки, ясність і логіка розвитку, а головне—цільність і єдність його виразних зв'язків, загальний життєстверджуючий колорит—усе це відносить симфонію Гозенпуда до зрілих творів української радянської симфонічної літератури.

Автор майстерно володіє засобами симфонічної музики. Користуючись у цілому мелодико-гармонічною фактурою, ясною і стрункою своїми ладовими зв'язками, часто з розвиненими тематизованими наспівами у другорядних голосах, композитор продемонстрував свої досягнення і в опануванні поліфонічної фактури. Показовим щодо цього є міцно спаяний, яскравий по голосоведенню поліфонічний епізод на початку репрези першої частини.

Особливо притягує увагу багатство оркестровки симфонії,—в той час як попередні оркестрові твори М. А. Гозенпуда (особливо перший і другий фортепіанні концерти) виявляли явну в'язкість і тьмяність барв.

У симфонії автор добився в цьому розумінні значних результатів. Тут його оркестр колоритний, контрастний своєю звучністю і індивідуалізований своїми тембрами. Tutti звучить повно і яскраво. Можливо, загальний колорит трохи однотиповий і не досить прозорий, але й це не набагато знижує загальну колористичну яскравість оркестру.

Тим часом, симфонія Гозенпуда, як перший монументальний оркестровий твір автора, не позбавлений деяких хиб і, можливо, навіть значних.

До таких хиб слід насамперед віднести певну непереборенність впливу Скрябіна (структура головної теми І частини, конструкція фіналу) і Глазунова (повільна частина). Але й тут якість тематичного матеріалу симфонії, повнота образів найменше дають підстав припускати залежність автора від виразної сили симфонічних образів Скрябіна або Глазунова. Нам здається, що найменше тут можна говорити про неподолання „абстрактних метафор" Глазунова або „звукової символіки" Скрябіна. Навпаки, внутрішній світ нової радянської людини, передати який хоче автор, яскраво сприймається і в самих темах, і в пісенному колориті центральних епізодів, що розвивають ці теми. Образи симфонії рельєфні, сповнені широкого, живого змісту—і в них, безперечно, знайдене реалістичне розв'язання поставленого завдання.

Автор нібито рішуче не допускає в свою музику тієї атмосфери, яка є, зокрема, суттю скрябінської присмерковості. Але в той же час, звертаючись до технологічних прийомів Скрябіна, автор тим самим, природно, підпадає під вплив світу тих образів, які сповнюють симфонізм Скрябіна.

И все таки композитор говорить своєю індивідуальною, властивою йому, мовою. Високий рівень художньої інтуїції автора хвилює слухача.

В симфонії відчувається сміливість, яскравість почуття і сила характеру. В цьому—її художній смисл.

І якщо авторові іноді невистачає вміння широко розвинути свій прекрасний тематичний матеріал, все таки його симфонія є одним з поки небагатьох творів української радянської музики справжнього симфонічного дихання, і саме в цьому її роль і значення для української музики.

Рік тому, 6 лютого 1939 року, в повному розквіті сил і творчої енергії вмер художній керівник і головний диригент Київського Ордена Леніна Академічного театру опери і балету ім. Шевченка заслужений артист РРФСР Володимир Олександрович Дранішніков.

Блискучий майстер радянської музикальної культури, диригент з світовим ім'ям, висококультурна і всебічно досвідчена людина, активний громадський діяч, чуйний, завжди готовий поділитись своїм багатим досвідом, товариш — такі риси прекрасної постаті покійного.

Музикальна громадськість Радянського Союзу нині, відмічаючи перші роковини з дня смерті Володимира Олександровича, розгортає роботу по вивченню його творчої спадщини, як диригента, композитора і музикознавця.

В цьому номері редакція журналу „Радянська музика" подає перші матеріали, присвячені пам'яті В. О. Дранішнікова.

Автобіографія В. О. Дранішнікова

Я народився в Петербурзі 29 травня (11 червня) 1893 р. Батько мій був походженням з селян Вологодської губ., мати—уродженка м. Петербурга. До 1903 р. я виховувався вдома, виявляючи потяг до музики і математики, з дитячих років любив слухати шарманщика і по слуху наслідував його, граючи вдома на дворядній гармонії (баяні). Потім, з розвитком інтересу до музики, з 9 років почав учитись на старовинному фортепіано. З 1903 р. вступив до гімназії, але потяг до музики переконав моїх батьків віддати мене до Академічної капели, куди я й був прийнятий за конкурсом голосів, співав у хорі (альт) і був солістом, там же й здобув загальну освіту. З 1905 р. почав займатись на роялі у проф. Полетіка, паралельно займався на скрипці у проф. Е. Е. Крюгера, і скоро грав в учнівському оркестрі і струнних квартетах капели. В 1909 р. вступив до консерваторії по класу рояля проф. Єсіпової, а в 1910 р. вступив до Петербурзького університету на фізико-математичний факультет по відділу чистої математики. В 1911 р. розширив свою учобу в консерваторії, почавши займатись теорією композиції у проф. Лядова, Штейнберга, Вітоля і Калафаті. В 1913 р. почав займатись у дирижерському класі консерваторії під керівництвом проф. Черепніна, і в тому ж році диригував літніми концертами (симфонічними) в Павловську. В 1914 р., будучи студентом консерваторії, був запрошений до Маріїнського театру піаністом-концертмейстером на спеціальну роботу по музичній підготовці нових опер: Стравінського „Соловей" і Прокоф'єва „Игрок". В 1916 р. закінчив консерваторію, як піаніст, дирижер і композитор, а влітку в симфонічному концерті в Павловську виступав як піаніст з власним концертом для рояля з оркестром (диригував М. А. Малько). Після дебютної вистави „Князь Игорь" Бородіна я почав працювати в колишн. Маріїнському театрі, як дирижер опери з 1918 р.

В момент Жовтневого перевороту був секретарем у групі артистів, яка агітувала за безперебійну роботу оперного театру. З нашої ініціативи був запрошений на загальний театральний мітинг нарком Луначарський, після декларативного виступу якого про завдання радянського театру атмосфера політичного вагання серед працівників театру остаточно ліквідувалась. Навесні 1919 р. після припинення драматичних вистав у колишн. Михайлівському театрі і рішення відкрити там філіал оперного колишнього Маріїнського театру, з розпорядження тодішнього директора, мені доручено було переустаткувати приміщення для великого оперного оркестру, розробити штати, умови оплати праці і провести набір колективів хору і оркестру. Не зважаючи на великі труднощі (відсутність кадрів спеціалістів, продовольчі неполадки), мені все таки вдалося виконати це завдання, результатом чого була можливість відкрити восени оперні вистави в Михайлівському театрі (артисти, дирижери і режисери прийшли з колишн. Маріїнського театру).

Перші роки існування опери Михайлівського театру я, поряд з диригуванням, виконував також і художньо-адміністративні обов'язки по оркестру і хору, які я потім залишив у зв'язку з розширенням моєї роботи в Маріїнському театрі, де через хворобу дирижера Дріго мені довелось, поруч з оперним диригуванням, виконувати також усю роботу диригування балетних вистав.

З 1920 р. був обраний до місцевкому ГАТОБ'у, звідки був висунутий на тарифно-розцінювальну роботу в Ромбис для розробки і розвитку тарифу працівників мистецтва. Брав участь у кількох тарифних конференціях облробмису в Ленінграді і Соробмису в Москві. Паралельно з 1920 по 1925 р. був незмінним головою тарифно-розцінювальної комісії ГАТОБ'у, провів тарифну політику союзу по всіх цехах театру, майстернях, що обслуговували театр: бутафорській, декораційній, підробній та ін., а також артистичних і технічних. В 1923 р. був призначений представником РСІ в ГАТОБ і в тому ж році обраний членом Ленінградської Ради. Поряд з цим усі ці роки проводив громадську роботу серед цеху артистів-солістів,

де виконував обов'язки товариша голови цеху. З 1925 р. працюю головним диригером і завідувачем музикальної частини театру. За цей період мною поставлені вперше в СРСР нові сучасні західно-европейські опери: „Саломея" Штрауса, „Дальний звон" Шреккера, „Кавалер Роз" Штрауса і „Воццек" Берга, а також „Любовь к трем апельсинам" Прокоф'єва. З класичного західно-европейського репертуару мною поставлені опери: Вагнера—„Мейстерзингери", „Зигфрид", „Гибель богов", „Тангейзер"; Верді—„Отелло"; Россіні—„Вильгельм Телль". В 1928 р. працював над новою постановкою „Бориса Годунова" Мусоргського в авторській початковій редакції (1868—1874 рр.) і тоді ж брав участь у комісії з питань створення радянської опери. Нові постановки радянських авторів: Дешевова—„Лед и сталь", Пащенка—„Орлиный бунт". Тепер—диригую весь основний класичний репертуар театру, російський і західно-европейський („Руслан", „Князь Игорь", „Аида", „Кармен" та ін.) і, крім того, диригую балетами. Мною музикально поновлені: „Египетские ночи", „Шопениана", „Жизель", „Карнавал" і заново музикально поставлено „Пламя Парижа" Асаф'єва.

З моменту заснування худполітрад працюю неодмінним членом ХПР і беру активну участь у її роботі. Веду педагогічну роботу з музикально-театральних дисциплін з молодими кадрами, об'єднаними в художній університет при ГАТОБ'і. В даний момент мені вдалось реорганізувати роботу з молодняком в розумінні практичної театрально-комплексної проробки класичних зразків оперної літератури та організувати постановки силами молодих артистів вистав: „Водовоз" Керубіні, „Пилигрим в Мекку" Глюка і „Джамилэ" Бізе.

В 1930 р. за моєю доповіддю збільшені штати хору та оркестру і розширено приміщення оркестру в театрі ГАТОБ'у, збільшено склад колективів проти довоєнної норми, що створило блискучі перспективи для піднесення якості вистав ГАТОБ'у.

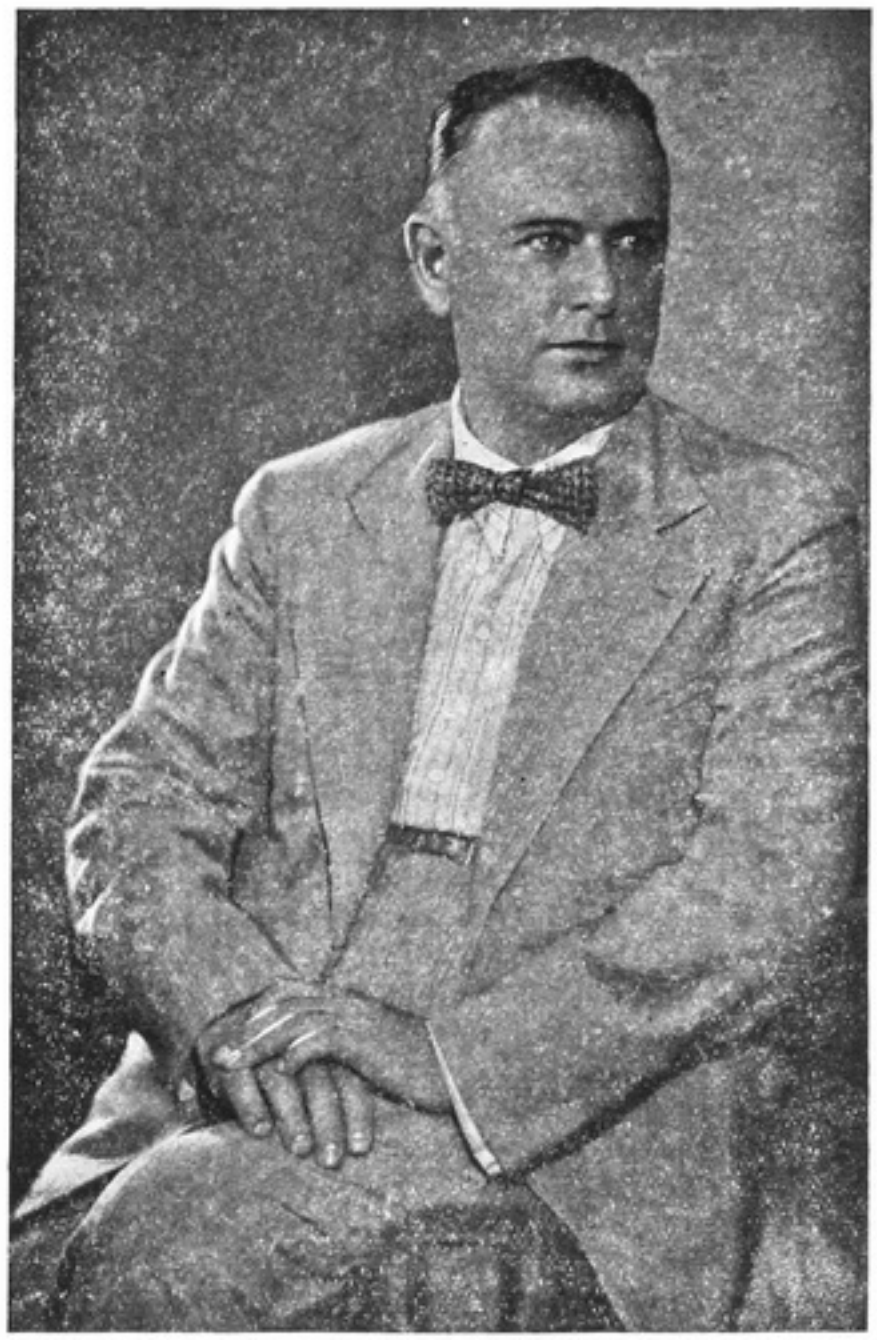
Крім театральної роботи, всі роки працював на симфонічних площадках у Москві і Ленінграді як диригер, а також був піаністом-акомпаніатором у трупі Облпрофради, яка обслуговувала робітничі клуби і червоноармійські площадки як у Ленінграді, так і в області.

Тепер працюю над трилогією Вагнера „Кольцо Нибелунгов" („Золото Рейна", „Валкирия", „Зигфрид" і „Гибель богов"). Постановка „Золото Рейна" здійснена навесні 1933 р. Тепер веду підготовчу роботу над „Валкирией" Вагнера і новою радянською оперою ленінградського композитора Пейсіна на сюжет з громадянської війни.

Від редакції

Автобіографія В. О. Дранішнікова написана ним в останні роки його роботи в Ленінграді.

Починаючи з 1936 року, В. О. Дранішніков до дня своєї смерті працював як художній керівник і головний диригент Київського Ордена Леніна Академічного театру опери і балету ім. Шевченка. В Києві Володимир Олександрович розгорнув велику роботу над піднесенням художнього рівня театру, активно працюючи на всіх ділянках радянської музикальної культури і приділяючи особливу увагу роботі над створенням радянського оперного репертуару.



А. Гозенпуд

В. О. Дранішніков як музикальний критик

В. О. Дранішніков належав до числа музикантів, які почували себе в світі звуків легко і вільно. Він був не тільки видатним диригером, але й прекрасним піаністом і композитором. Вільно орієнтуючись у музикальному матеріалі різних історичних епох, він був не тільки проникливим інтерпретатором творів Россіні („Вільгельм Телль"), Мейєрбера („Гугеноти"), Верді, Чайковського, Мусоргського, Прокоф'єва, Шреккера, А. Берга і багатьох інших композиторів, але й вдумливим критиком, дослідником їх творчості. Звичайно виконавці не дуже полюбляють і не дуже вміють писати про виконувані ними твори. В. О. Дранішніков і в цьому

вигідно відрізнявся від своїх співбратів по професії. Його статті мають принципіальну особливість — беручи своєю темою якийнебудь спектакль, вони виходять за його межі, підносячись до рівня невеликого своїми розмірами, але самостійного дослідження. Ці статті були теоретичним узагальненням великої творчої, практичної, роботи, проведеної над твором.

Найкраще знають музикальний матеріал ті дирижери-художники, які ідуть по слідах автора. „Следовать за мыслями гениального человека есть занятие самое удивительное" — сказав Пушкін. Дирижер-художник пізнає всі конструктивні зв'язки твору, взаємодію всіх його елементів, майже матеріально відчуває логіку музикальної думки. Перед синтезом (виконанням) іде аналітичне вивчення матеріалу. Даром аналізу Дранішніков володів у такій самій мірі, як і даром синтезу.

Критична діяльність В. О. Дранішнікова була нерозривно зв'язана з його творчою роботою в театрі. Вона ставила своїм завданням — допомогти широким колам слухачів і глядачів розібратись у питаннях класичної спадщини і радянської музики.

В. О. Дранішніков був музикантом дуже широкого кругозору, при чому ніколи він не ставив своїх симпатій вище об'єктивної історичної істини. Критичні статті його допомагають нам повніше і глибше впізнати цього видатного художника, якого так жахливо рано смерть забрала від нас.

Критична спадщина В. О. Дранішнікова в значній мірі широкому читачеві добре відома. Його статті друкувались у журналах і брошурах, що видавались до тих чи інших вистав. Але надруковані статі В. О. Дранішнікова не вичерпують усього написаного ним. У рукописах лишився ряд неопублікованих матеріалів, що мають для нас значний інтерес, ряд білових рукописів і чернеток статтей, які розширюють наше уявлення про В. О. Дранішнікова. Нарешті, навіть опубліковані статті мають у рукописах більш розгорнутий і ширший характер.

Завдяки сприянню М. О. Макарової-Дранішнікової ми дістали можливість ознайомитися з рукописами Володимира Олександровича. Користуюся з нагоди, щоб висловити їй свою глибоку вдячність.

З надрукованих до цього часу критичних статтей В. О. Дранішнікова найбільше значення мають такі: „Музыкальная драматургия „Пиковой дамы", „Опера „Любовь к трем апельсинам", „Опера „Мазепа", „Опера „Гугеноты", „Б. В. Асафьев и его балетная музыка", „Воццек" А. Берга", „Дальний звон" Шреккера", „Кольцо Нибелунгов" Вагнера", „Первоначальная редакция „Бориса Годунова", „Опера „Щорс" Б. Лятошинского", нарис про життя і діяльність Є. В. Вольф-Ізраеля. До цього списку не ввійшли газетні та дрібні журнальні статті. Рукописи дають нам повний, що вдвоє перевищує друкований, текст статтей про Альбана Берга, а також нові статті — про театрально-музикальну критику, „Боротьба за класику", стенограму доповіді про формалізм і ряд інших матеріалів. Дуже великий інтерес становлять конспекти лекцій Володимира Олександровича з історії музики.

На весь зріст стає перед нами образ прекрасного художника-музиканта, борця за нові шляхи в мистецтві, художника радянського типу. Виняткова ерудиція В. О. Дранішнікова, його обізнаність у питаннях літератури, образотворчого мистецтва і театру, великий талант і смак розкриваються в його критичній спадщині, як розкривались вони в його повсякденній роботі за дирижерським пультом і за роялем. Спробуємо відтворити живе лице В. О. Дранішнікова — музикального письменника за його статтями. Через те що нам необхідно відтворити його в розвитку і становленні, постараємося розмістити весь матеріал, який є у нас, у хронологічній послідовності.

На відміну від багатьох оперних дирижерів, які зверхньо ставляться до балетної музики, В. О. Дранішніков прекрасно розумів значення хореографічного мистецтва, і в своїй практичній роботі всебічно сприяв розвиткові радянського балету. В своїй доповіді на засіданні Художньої ради Ленінградської опери (в 1929 р.) В. О. Дранішніков підкреслював, що завданням театру повинна бути орієнтація на „балети, які відзначаються високими музикальними достоїнствами". Танцювальність невіддільна від художності, видовищна сторона повинна підпорядковуватись музикальній.

Прекрасно знаючи класичну оперну спадщину, Володимир Олександрович уважно стежив за новинами західно-європейського репертуару, і найзначніші з них показав радянському глядачеві. Так, в 1925 р. він поставив оперу Ф. Шреккера „Дальний

звон", написану в 1912 р., давши перед прем'єрою невеликий критичний етюд, що становить глибокий інтерес для читача. „Дальний звон"—один із ранніх проявів музикального експресіонізму. Яскраво романтичний зміст опери втілений був у форму „загостреної театральної виразності". В. О. Дранішніков у своїй статті переконливо розкрив особливості музикальної мови „Дальнего звона", „строкатість матеріалу, прямолінійність і наче навмисну незграбність сполучень і кінцівок, одночасне накладання діаметрально-протилежних музикальних елементів, не зв'язаних між собою ні технікою контрапункта, ні законами гармонії". В. О. Дранішніков показує принципіальну відмінність оперного стилю Шреккера від вагнерівської музикальної драми. Наприклад, він дотепно визначає манеру композитора як „музикально-кольоровий живопис". Прагнення в музиці до барвисто-напруженої ілюстративності, відсутність лейтмотивів, відсутність симфонізму, наявність „зривів", коли „лінія музики, драматично розвиваючись і досягаючи кульмінаційної точки опертя, раптом рвучко рветься втіленням чужого їй за характером, ритмікою і забарвленням матеріалу", — так характеризує В. О. Дранішніков музику Шреккера.

В сфері вокальній він відмічає, як основний прийом, що характеризує автора, „розмовну мову на безперервно-музикальному фоні". „Від міщансько-розлюченого бурчання, різко п'яних вигуків, нервово-бентежного, судорожного діалогу, через речитативи „secco" і мелодичний, Шреккер іде до широкої кантилени італійського типу,—словом, використовує весь діапазон, весь арсенал, що таїться в людському голосі". Підсумовуючи, В. О. Дранішніков пише:

„Шреккер в „Дальнем звоне" створив з великою технікою майстра справжню ілюстративно-прикладну музику для театру, де ні один такт не можна розглядати, ні на один момент, поза умовами театру, не можна шукати епізодів „чистої" симфонічної музики, можливої для естрадного втілення, — вона вся від театру, вона вся—театр, і тільки в театрі вона починає світитись справжнім світлом дійсно високого мистецтва театру опери".

В період написання цієї статті В. О. Дранішніков перебував під великим впливом урбаністичної музикальної культури. В ці ж роки на сцені Ленінградського Великого драматичного театру ставились п'єси Кайзера, Толлера, близькі своїм характером до „Дальнего звона" і „Воццека" Берга, який ішов за ним, а також до „Любви к трем апельсинам" С. Прокоф'єва.

Опера Прокоф'єва була вперше поставлена в 1926 р. під музикальним керівництвом В. О. Дранішнікова, який неодноразово писав про цей твір. Основною з погляду дирижера рисою „Любви к трем апельсинам" є її принципіальне новаторство, ламання застарілих традицій, реформа оперних форм, запровадження духу сучасності в найвідсталіше з мистецтв. І цілком справедлива вказівка В. О. Дранішнікова на генезис цієї опери, зв'язаний з тим культом творчості Гоцці, який характеризував останні передреволюційні роки петербурзького життя, коли група театралів видавала спеціальний журнал „Любовь к трем апельсинам". Казка Гоцці була в основі своїй пародійна—жало її сарказму скеровувалось проти драматургії Кьярі і Гольдоні.

Прокоф'єв зберіг пародійну стихію казки, але переадресував її з драматичного театру в оперний. Зрозуміло, „Любовь к трем апельсинам"—не „Вампука", бо вона висміює не тільки дефекти окремих опер, але саму природу оперного жанру. Тим самим в основі цього твору лежить нігілістичне заперечення можливостей розвитку оперного мистецтва.

В. О. Дранішнікова в опері С. Прокоф'єва привабила „економія засобів, стислість у розгортанні музикального матеріалу і театральної дії, лаконічно-відшліфовані театральні положення, які обертаються і переплітаються між собою, маючи в основі напористо-швидкий „біг" музики, яскраво поданий специфічно-прокоф'євським колоритом".

В. О. Дранішніков високо оцінив „надзвичайну ясність, простоту вокальної лінії, яка доходить до незграбності, лінії, яка свідомо прагне до примітиву, і де пружний ритм, а не темброве забарвлення, є відправною точкою характеристики театрального персонажа".

В пізнішій статті, опублікованій у багатотиражці оперного театру—„Гатобовец" № 2 за 27/XII 1933 р., виправдовуючи відновлення „Любви к трем апельсинам",

В. О. Дранішніков серед учасників першої постановки опери С. Прокоф'єва „Любовь к трем апельсинам" — артистів Датоб'у, Ленінград (1926 р.)

В. О. Дранішніков відзначає її корисність для акторів у розвитку „легкої бурхливості музикальної мови, у вільному володінні пластикою тіла, підпорядкованого гострим ритмам, здатності до виразності, що грунтується на гостро-різких контрастах, вільному використанні повного діапазону акторської майстерності".

Говорячи про оркестр Прокоф'єва, В. О. Дранішніков писав:

„Оркестрові прийоми позбавлені декоративної пишноти і формальних прагнень до колористичних „прянощів" естетської витонченості, навпаки—оркестрова тканина іноді вражає своєю прямолінійністю, скупістю, більшою економією інструментальних прийомів, витискуючи, проте, з простих, доведених до примітиву оркестрових звучань максимум театральної виразності і комедійної гостроти".

В. О. Дранішніков відзначав мужність таланту Прокоф'єва, точну, графічну мову його, залізний ритм і внутрішню стихійну силу, простежуючи шлях Прокоф'єва від перших його творів, через подолання сарказму до бадьорого і здорового світогляду. Треба було мати незвичайну творчу прозорливість, щоб відчути в Прокоф'єві-творці „Любви к трем апельсинам" радянського художника, майбутнього творця „Александра Невского" і інших значних творів радянської музикальної культури.

Від Прокоф'єва творчий шлях Дранішнікова йде до Альбана Берга, до постановки опери Берга „Воццек". Ця опера була написана на текст однойменної драми геніального німецького поета першої половини XIX століття — Георга Бюхнера. В п'єсі цій передбачено багато рис експресіонізму. Трагічна історія затурканого, всіма принижуваного солдата Воццека, який у припадку ревнощів забиває дружину, що зрадила його, викладена Бюхнером в уривчастій манері, в двадцяти коротких, лапідарних сценках, що розвиваються з блискавичною швидкістю. Деякі сцени дано в кількох рядках. Діалог не має довгих речень, короткі репліки з кількох слів змінюються паузами. Незвичайна драматургічна манера Бюхнера багато в чому передбачає пізнішу експресіоністську драматургію. З величезною психологічною майстерністю відтворив Бюхнер збентежений маячний стан Воццека, розвиток у ньому божевілля і жаху. Але драматурга цікавила не клінічно точна картина хвороби, а неминучість її у тих соціальних умовах, в яких живе Воццек. П'єса ця лишилась

одинокою в романтичній літературі і свою життєздатність виявила тільки на початку XX століття.

Опера Альбана Берга була написана в 1920 р. Композитор загалом дуже наближався до розвитку дії бюхнерівської драми, але трохи стиснув її (до п'ятнадцяти сцен) видозмінив фінал. А. Берг—вихованець школи Арнольда Шенберга, багато в чому пішов далі свого вчителя. Аналізуючи драматургію „Воццека", В. О. Дранішніков писав:

„Розгортання драматичної дії відбувається в швидко-напруженому темпі, через використання лаконічно-відшліфованого діалогу. Лаконізм побудови діалогу, твердо проведений через усю драму, не дає ні одного моменту „довгот", „розпливчастості",— використання слова доведене до аскетизму, а динаміка при „повній відсутності багатослів'я побудована на мовному контрасті",—„звідси розвиток найскладніших психологічних і драматичних перипетій відбувається надзвичайно стисло і швидко, тривалість сцен доведена до крайнього мінімуму від 2 до 5 хвилин".

В. О. Дранішніков справедливо вказує, що всі особливості партитури Берга обумовлені драматургією Бюхнера. Композитор зробив спробу трохи розпливчастим оперним формам протиставити класично стрункі абсолютні форми—фуги, варіації, сюїти, знайшовши в них потрібну строгість і чіткість схем. Поряд з втіленням чисто симфонічних епізодів (інтермеццо), Берг і вокальні сцени будує на базі строгих класичних форм.

„Так у першій картині діалог капітана з Воццеком побудований на строго розвиненій старофранцузській сюїті (Präludium, Sarabande, Gigue і т. д.), діалог четвертої картини між лікарем і Воццеком є Passacaglia (Chaconne), тема з 21 варіацією".

Переходячи до аналізу вокальної структури „Воццека", В. О. Дранішніков пише:

„Берг надзвичайно широко використав усі можливості людського голосу від кантиленного співу до Sprechstimme,—омузиченої, розмовної мови, де словесний матеріал трактується як ритмічно-тембровий елемент, використаний Бергом для посилення емоціонального напруження сцени".

Абсолютно новим є оркестр Берга, хоч і збільшений, але „в основі своїй швидше камерний, який прагне до багатобарвно-тембрових сполучень". Берг по-новому трактує роль інструментів, розширюючи межі мідних духових „до повної аналогії з струнною групою; так, трубі доручаються завдання, адекватні скрипці, тромбонові—віолончелі і т. д., в наслідок чого колористично збагачуються темброві можливості для більш живописно-музикального втілення різноманітних вимог сцени".

Крім основного складу оркестру, Берг застосовує ще три комбінації оркестру: мішано-духовий, військовий; камерний оркестр з п'ятнадцяти інструментів, „ресторанний ансамбль для шести інструментів, який характеризує міщанську гулянку з трохи тупими, примітивними танцями і розвагами обивательського порядку".

Які засоби розвитку музикального матеріалу у „Воццеку"?

„Тематичний матеріал,—пише В. О. Дранішніков,—розвивається по лінії контрапунктичної розробки мотивів, згідно з вимогами класичних форм фуги і варіацій, з одного боку, і з другого— залежно від дій сценічних персонажів; відповідні їм теми беруться прийомом твердого накладання мотиву на фон, що звучить у даний момент, при чому тема накладається в усьому її звичному розвитку, як щодо тонального, так і ритмічного, незалежно від гармонічних умов даного музикального епізоду".

Музикальна дія будується на розвитку теми Воццека, Марі, тамбурмажора—полюбовника Марі. Тема Воццека, потрапляючи в нове музикальне середовище, що відповідає сценічній ситуації, зберігає свою контрастність і не розчиняється в ній. Одним з найзначніших епізодів партитури є десята картина (казарма): „Солдати, що сплять, лежачи покотом, наче колоди. Хропіння, стогін солдатів уві сні прекрасно передані хором з закритим ротом. Воццек мечеться від жахливих видінь хворого мозку", і дванадцята картина (вбивство). Фінал опери побудований на іграх дітей, які довідуються про загибель Марі і кличуть сина Воццека подивитись на труп матері. Жахливий контраст ночі коло трясовиння, де була зарізана Марі і потонув Воццек, і безжурних ігор дітей втілений Бергом з надзвичайною силою.

Постановку „Воццека" В. О. Дранішніков розглядає як важливий етап у розвитку театру. В цей час термін сучасний трактувався багатьма художниками як рівнозначний термінові радянський. Пізніше В. О. Дранішніков усвідомив непра-

вильність цього уподібнення. Проте, постановка „Воццека"—одного з найяскравіших оперних творів XX століття—була значною подією в житті радянського театру, вивівши його за вузькі межі звичайного репертуару, що хронологічно закінчувався тоді на творчості Пуччіні.

Стаття В. О. Дранішнікова дає нам право зробити висновок, що і він саме так ставився до постановки опери.

Велику увагу приділяв В. О. Дранішніков питанням класичної спадщини—російської і західно-європейської. Великою його заслугою є постановка (по суті перша в СРСР) в 1928 р. „Бориса Годунова" Мусоргського в оригінальній редакції. Опера Мусоргського в тому вигляді, як її написав автор, йшла недовго, тільки за життя композитора. Згодом її переробив Римський-Корсаков, і вже в цьому вигляді вона утвердилась у репертуарі. А між тим оригінальна партитура Мусоргського варта глибокої уваги. Опера Мусоргського багато в чому відрізняється від трагедії Пушкіна, яка послужила основою для лібретто. Композитор розширив роль народу і його значення в загальному розгортанні подій, надав іншого трактування окремим образам і підкреслив основну думку Пушкіна (самотність царя і ворожість народу до царської влади). З десяти картин опери чотири цілком присвячені народові. Мусоргський остаточно розірвав з традицією зображування народу в оперному театрі. Народ—це не безособова юрба хористів, а жива, яскрава, колоритна маса. Нарешті, різко змінилась функція хору—замість того, щоб механічно заповнювати інтервали між аріями, хори у Мусоргського набувають характеру живої, безпосередньої реакції на дію. Композитор диференціює масу, поділяє її на окремі групи, знову поділяючи ці групи на окремі ролі. Народ,—і це основне,—показаний не як пасивне начало, що незмінно перебуває в стані спокою, а в дійовому розвитку. „Народ—великая личность"—якось сказав Мусоргський. Зміни в свідомості народу показані надзвичайно переконливо. В першій картині народ „обирає" Бориса на царство спід палиці пристава, за авторською ремаркою: „Рухи народу мляві, походка лінива".

Від байдужої пасивності через похмуре озлоблення до повстання проводить Мусоргський народ. Народ і цар показані в опері як антагоністи. Борис Годунов—зовсім не є виплодом пекла, він мудрий, розумний і швидше справедливий, ніж жорстокий. Але царська влада для народу ненависна.

Борис і самозванець—два вороги, обидва психологічно нестійкі, бо своє життя побудували на злочині: один—на вбивстві дитини, другий—вніс розорення, кров і пожежі на батьківщину. Тому їх і характеризують хиткі, бентежні теми (якщо можна так висловитись—стійкі саме в своїй нестійкості).

Прекрасну майстерність виявив Мусоргський у створенні інтонаційного ладу своїх персонажів: отруйні, плазуючі, улесливі і злісні інтонації Шуйського, судорожні, просочені одчаєм інтонації Бориса, то гордовиті, то покірно-смиренні інтонації Марини Мнішек, розгульні, одчайдушні інтонації Варлаама і т. д.

Музикальне мислення Мусоргського в „Борисе Годунове"—вокальне. Не оркестр обумовлює вокальну сторону, але, навпаки, жива, людська мова є базою, на якій виростає оркестровий супровід. Звідси—глибока виразність оркестру, покликаного відтворити емоціональний світ героїв.

Обвинувачування Мусоргського в натуралістичному звуконаслідуванні—безглузді насамперед тому, що композитора завжди цікавила не зовнішня сторона дійсності, а внутрішнє життя образу. Окремі епізоди самостійно-симфонічного характеру є в „Борисе Годунове" невеликими прелюдіями, які безпосередньо вводять у дію, або відтворюють атмосферу, в якій живе даний герой, і випливають з його характеру. Миготлива мелодія сцени келії не стільки змальовує саму келію, скільки образ Пімена. Геніальний же епізод у царській опочивальні (п'ята картина) з механічно-жорсткими гармоніями, що характеризують рух і удари курантів, покликаний відбити душевні страждання Бориса. Тут здійснений той самий принцип, що і в пісні Шуберта „Гретхен за прялкой" (акомпанемент імітує кружіння колеса). У Мусоргського акцент перенесено із звуконаслідування на розкриття душевної драми Бориса. Одним з найсильніших засобів висловлення в опері Мусоргського є речитатив яскраво виявленого декламаційного характеру.

Про Мусоргського ще за життя його було створено безліч легенд, і найпоширенішою з них була легенда про недорікуватого генія, в чиїй творчості був різкий розрив між „хочу" і „можу". Не заперечуючи таланту Мусоргського, заперечували його право на виявлення таланту. Отже, для того, мовляв, щоб врятувати цінну частину творчості композитора, треба всіма заходами виправити і скорегувати його твори.

Завдання виправлення творів Мусоргського здійснив Римський-Корсаков. Проте, він не обмежився внесенням поправок, але багато де в чому змінив самий характер твору. В інструментовці Римського-Корсакова „Борис Годунов" став пишнішим, барвистішим, та всі ці риси іноді суперечили суті самого твору і переносили його в інший план.

Отже, зрозуміло, що відновлення оригінальної партитури Мусоргського було справою величезного суспільного значення. На жаль, П. Ламм, дослідник Мусоргського, який відновив оригінал „Бориса Годунова", підійшов до свого завдання надто педантично. Він відкинув усе те, що вніс у партитуру Римський-Корсаков: для нього незакінчена чорнетка, писана рукою Мусоргського, була найдорожчою від усього. Але ж Римський-Корсаков не тільки змінював окремі місця партитури, а й виправляв її. І через непотрібну педантичність величезна робота над відтворенням первісного замислу опери була знецінена—в партитуру і клавір потрапили чорнові куски, непотрібні ні слухачеві, ні пам'яті Мусоргського [1].

В. О. Дранішніков уважно вивчив творчу історію „Бориса" і відтворену П. Ламмом партитуру, і в результаті дав спектакль і невеликий своїми розмірами етюд, присвячений геніальному творові Мусоргського, надрукований у журналі „Жизнь искусства" за 1928 р., № 8 (зберігся також рукопис статті).

В спектаклі, як відмічав В. О. Дранішніков, відновлювалась пропущена в редакції Римського-Корсакова „Сцена у Василия Блаженного".

Аналізуючи розбіжності оригінальної партитури з переробкою, критик відмічав: „Перша і дуже істотна розбіжність з редакцією Римського-Корсакова намічається вже в пролозі... коли пристав примушує... йти до Кремля і чекати там наказів, народ відповідає досить недвозначно: „Вона! За делом собирали! А нам то что? Велят завыть, завоем и в Кремле..." Словами „завоем и в Кремле" визначається характер дальшої картини „Коронації Бориса"... Тому звукове оформлення цієї картини у Мусоргського не має тріумфального, зовні-блискучого, характеру, а відбиває настрій народної маси..." „В сцену „Келья Пимена"... в редакції Римського-Корсакова не ввійшла надзвичайна своїм драматичним напруженням розповідь Пімена про вбивство Дмитра-царевича; виразність і барвистість музики досягає тут надзвичайної сили. Момент цей можна вважати кульмінаційною точкою творчого напруження. Всім, хто „сумнівається" в перевагах інструментовки Мусоргського, треба почути цю розповідь, щоб назавжди покінчити з легендою про „безпорадність Мусоргського як оркестратора". Говорячи про польські сцени, про полонез, Дранішніков проникливо відмічає, що „тут певно відчувається бажання автора передати характер „провінціальної" Польщі, роздуту велич Сандоміра і честолюбність збанкрутілої шляхти..."

„Картина у Василия Блаженного" є неперевершеним зразком яскравого, соковитого відбиття настрою голодного, змученого народу,—настрою моторошного своєю лаконічністю і внутрішньою силою..."

„Торкаючись... питання, чи „звучить" „Борис Годунов" в авторській редакції, можна певно констатувати, що там, де Мусоргський свідомо прагнув до насиченого звучання (Василій Блаженний, Кроми), автор прекрасно виконує ці завдання. Там, же, де Мусоргський відчував психологічну необхідність музикально-драматично схарактеризувати сценічні моменти (підневільний народ на коронації, провінціалізм сандомірського полонезу),—там оркестровка Мусоргського свідомо уникає зовнішніх звукових ефектів і чисто театрального блиску".

Підсумовуючи все це, Дранішніков писав: „Відтворення „Бориса" в початковій редакції є акт великого художнього значення".

---

[1] В зв'язку з складністю питання я вважав за потрібне спинитись на характеристиці опери Мусоргського. Вважаю, читач не нарікатиме за це на мене.

В іншій своїй статті, в зв'язку з постановкою оригінального „Бориса" („Рабочий театр" за 1928 р., № 8), В. О. Дранішніков писав: „Уперше зажило на оперній сцені слово в усій його могутній різнобарвності, вперше зазвучала жива мова народу, масові сцени набули психологічного рельєфу і драматичної виразності... Стикаючись з матеріалом „Бориса", вражаєшся звичайному дарові Мусоргського в компануванні музикально-драматичного матеріалу, конструктивно-мудрому органічному розвитку спектаклю в цілому".

В. О. Дранішніков здійснив спектакль, який має велике музикальне значення (сценічна постановка С. Є. Радлова) і зберігся в історії радянського театру як найважливіший етап освоєння спадщини Мусоргського.

Великими є заслуги В. О. Дранішнікова в розкритті і тлумаченні партитур Чайковського, особливо опери „Мазепа". Серед критичних робіт покійного особливу увагу звертають дві статті: „Опера „Мазепа" і „Музикальна драматургія „Пікової дами", написані в зв'язку з спектаклями, здійсненими під його керівництвом в 1934/1935 р.

Характерна сценічна доля „Мазепи". Опера була вперше поставлена в Москві і Петербурзі в 1884 році, потім вона випала з репертуару на двадцять років. В. О. Дранішніков у своїй талановитій вичерпній статті прагне відповісти на питання—в чому причина малої популярності цієї прекрасної опери. Він справедливо характеризує період, коли створювався „Мазепа", як період творчої перебудови автора опери, поглиблення, „критичного ставлення до себе як художника", усвідомлення „ролі і значення творчої діяльності композитора".

Початок 80-х років у творчості Чайковського характеризувався підвищенням критичної вимогливості художника, як результатом душевної кризи і перелому, пережитого ним наприкінці 70-х років.

В період створення „Мазепи" Чайковський писав:

„Раніше я віддавався праці писання так само просто і в силу таких самих природних умов, на підставі яких риба плаває у воді, а птах літає в повітрі. Тепер не те. Тепер я подібний до людини, яка несе на собі хоч і дорогу, але тяжку ношу, яку будьщо треба донести до кінця. Я і донесу її, але часто боюся, що сили мої надломлені і мимоволі доведеться спинитись".

„Мазепа" при першій постановці мав зовнішній і короткочасний успіх, що глибоко схвилювало Чайковського. Над своєю оперою він працював близько двох років: у цьому творі бездумно-імпровізаційна стихія була окута оправою логіки і продуманого замислу. Тим образливішою здалась авторові несправедливість і глузливість деяких критичних розмірковувань про „Мазепу".

Переходячи до аналізу партитури, В. О. Дранішніков відмічає „надзвичайну сміливість, мужність, „мускульність" у розгортанні музикального матеріалу". Відводячи закид Чайковському в „обмеженості інтродукції, не доведеної в своєму симфонічному розвитку до форми самостійної увертюри", В. О. Дранішніков встановлює наступність розвитку музики інтродукції в першій картині—„через прекрасний жіночий хор (5/4 h-moll) розширений музикальний ансамбль середини I дії". „Завершення інтродукції треба шукати у фіналі першої дії, і тоді принцип наскрізного розгортання музикального матеріалу пронизує всю першу дію".

Окремі образи опери (зокрема образ самого Мазепи) характеризуються музикальними темами: „проте, використання цих тем, їх мелодичний зміст не є абстрактною раціональною системою, а виявляється в результаті розвитку емоцій, боротьби людських пристрастей".

Характеризуючи сцену в тюрмі (третя картина), В. О. Дранішніков пише, що творче завдання композитора полягало в „розкритті психічного стану людини, роздавленої політичною боротьбою". „На противагу ліричній м'якості Кочубея, Чайковський не шкодує музикальних барв для змалювання згущеної похмурої фігури ката Мазепи—Орлика. Лейтмотив Орлика поданий Чайковським у похмурому повторюваному ритмі і свідомій згущеності тембру". Четверта картина (у Мазепи) змальовує любовний стан Марії, який переривається приходом старої матері, що повідомляє про готовану страту батька. „Драматизм цієї, до крайньої межі перенапруженої сценічної ситуації Чайковський передає надзвичайно теплою і лірично-проникливою музикою, яка розкриває всю глибину душевного стану і насиченість

людських пристрастей. Лірично-описова музика української ночі безпосередньо межує з бурхливим і похмурим психологічним станом Мазепи".

Справедливо вказує далі Дранішніков, що вставна арія Мазепи перериває природний розвиток образу, „спиняючи... темп розвитку і порушуючи єдність музикально-драматичної характеристики Мазепи. Дальша сцена—сцена збудженої, збентеженої горем матері і її діалог з Марією. Марія, примирена і заспокоєна теплотою і довірливістю, з якою Мазепа відкрив їй свої приховані, таємні політичні наміри, переживає момент глибоко, світлого ліричного піднесення. Тим страшніший різкий контраст з похапливою розповіддю матері... Музика дуету матері і Марії, швидко розгортаючись, заповнює своїм драматизмом вокальну лінію... ...в уривчастому, що наче задихається, речитативі". Сцена страти, за вірним зауваженням Ігоря Глєбова, підноситься до трагічної сили суріковської картини „Утро стрелецкой казни".

В. О. Дранішніков відмічає тут:

„Надзвичайний розвиток простої, нескладної, народного характеру теми, пружний, суворий крок цілеспрямованого ритму бурхливість нагнітання динаміки, розгортання яскраво-блискучої звучності, що характеризує похмуру перемогу Мазепи; майстерне використання епізоду з п'яним козаком, для контрастного підкреслювання моторошної картини страти,—все це, разом узяте, становить одно органічне ціле, монументальне і чітке архітектонікою і конструктивною будовою музики... Емоціонально-розряджена лірична кінцівка опери (колискова пісня Марії) ...своєю втихомиреністю у божевіллі, серед жаху і мороку боротьби пристрастей, звучить, як перетягнута струна, як глибока, напружено-пульсуюча нота. Даний момент можна порівняти лише з шекспірівським прийомом побудови драматичної колізії в „Гамлеті" (пісня Офелії) і в „Королі Лірі" (пісенька Ліра)".

Глибоке і проникливе тлумачення партитури „Мазепи" В. О. Дранішніковим показало слухачеві оперу Чайковського в новому світлі. Трагічна сила і ніжна лірика—обидві сторони прекрасного твору були розкриті в цьому виконанні. Київський слухач також знає цю роботу покійного диригера.

Дальший етап—постановка „Пікової дами".

В. О. Дранішніков у своїй цікавій статті, присвяченій аналізові музикальної драматургії опери, розвиває думки і положення, викладені в грунтовному дослідженні Ігоря Глєбова („Симфонические этюды"), і розповідає про свої власні спостереження. Мимо статті В. О. Дранішнікова, як і мимо праці М. Грінберга, не пройде автор майбутнього дослідження про „Пікову даму".

Які основні положення статті Дранішнікова? „Анекдот" (про три карти), розказаний Томським у формі балади в першій картині, і був тим вузликом, з якого виріс величезний клубок трагічних суперечностей від драматичної загибелі трьох персонажів опери".

В. О. Дранішніков відмічає, що в баладі збігаються нитки всієї наступної дії. Тематичний матеріал балади включає „елементи мелосу... старої графині (висхідна секвенція): „одного разу у Версалі „au jeu de la Reine"—і тему про три карти, яка асоціюється з темою аріозо Германа „Я имени ее не знаю". В. О. Дранішніков відмічає значення інтродукції, в якій „зав'язані майже всі нервові вузли розвитку музикальної драми".

Таким чином, Дранішніков проникливо визначив зв'язок балади Томського з наступною дією, зв'язок теми трьох карт і кохання Германа до Лізи. Критик уважно простежує розвиток цих тем у музикальному матеріалі, що розгортається. „Музика бурі" (фінал першої картини) побудована на взаємодії відгомону теми про три карти з музикою, що зображує наростаюче вольове бажання Германа володіти коханою дівчиною".

На відміну від багатьох критиків, які закидали Чайковському непотрібність введення сцени няньок і дітей у першій картині, непотрібність сцени дівчат-подруг Лізи у другій, В. О. Дранішніков писав: „Перша картина починається побутовими сценами коло Літнього саду, що є барвистим фоном для зав'язки драматичної колізії". І далі: „Для контрасту і гострого підкреслювання пристрасності епізоду зустрічі Германа з Лізою, початок сцени знову дається в ідилічно-побутових тонах".

В. О. Дранішніков надзвичайно тонко тлумачить драматургічну функцію елегії Лізи „Откуда эти слезы".

„Ця мелодія (c-moll) своєю безпосередньою теплотою, щирістю і глибоким смутком якнайкраще відкреслює моторошну самотність Лізи, для якої розкішний особняк графині, в якому старуха б'ється в конвульсійному жаху перед смертю, є також могилою, склепом, де вона повинна поховати своє особисте „я".

Дранішніков справедливо вказує, що з'явлення старої графині у фіналі першої картини залишає незабутнє враження в свідомості Германа.

В третій картині, де тема трьох карт набуває поглибленого розвитку, Дранішніков відмічає, що „короткий діалог Лізи і Германа про ключ у спальні графині, побудований на уривчастому мотиві пристрасного кохання Германа до Лізи: думка Германа концентрується вже навколо графині і трьох карт [1], звідси розірваність мелодичної лінії набуває глибоко трагічного характеру, приводячи викривлену психіку Германа до фрази: „Тепер не я, сама судьба так хочет, я буду знать три карты".

У четвертій картині Дранішніков відмічає відсутність жанрово-побутових сцен, що „надає цій картині надзвичайної симфонічності форми". Дранішніков дає глибоке й цікаве тлумачення всієї сцени у спальні графині. Довелося б навести надто велику цитату, щоб показати, як проникливо вслухався Дранішніков у геніальну партитуру. Наведемо лише кілька прикладів: „Фоном початку картини є одноманітне шелестіння альтів, на якому непохитно, наполегливо рухається pizzicato віолончелей і басів. Надзвичайно вдало знайдений колорит надає початкові цієї картини відчуття зловісної тиші—саме так може „звучати" чорна, моторошна, похмура тиша родового склепу... В музиці чути кроки графині, яка наближається з приживалками, ...на фоні ритмічної фігури в струнних, дерев'яні інструменти в імітаційній формі проводять гострий, жорстко-глузливий мотив, який створює... враження стуку кісток і втілення якогось мертвого начала, яке ховає навколо себе все живе".

Зустріч Германа з старухою схарактеризована В. О. Дранішніковим так: „Музика, побудована на секвенціях теми старухи, важко рухається у висхідній лінії, яка раптом переходить у нервову імпровізацію мотиву про три карти... В оркестрі в цей момент виявляються геніальні знахідки в галузі колористичних можливостей дерев'яних інструментів, синкоповані форшлаги фаготів і бурхливо-похмурі арпеджіо кларнетів у низькому регістрі,—ці інтонації створюють яскраво вражаюче відчування безмежного страху старухи, її передсмертної конвульсії, агонії, готової розірвати серце, сповнене жахом смерті". У фіналі картини утверджується „в переможній могутності злісно-тріумфуюча тема трьох карт".

Аналіз партитури, даний В. О. Дранішніковим, зробив би честь кожному музикальному дослідникові. Статтю В. О. Дранішнікова, слід визнати за одну з кращих робіт про велику оперу Чайковського, роботою, яка спирається на прекрасне практичне знання опери.

У своєму тлумаченні партитури Дранішніков не прагнув „виправляти" Чайковського Пушкіним, справедливо вважаючи, що „накладаючи" одну „Пікову даму" на іншу, театр рискує втратити обидва твори. У практичному втіленні партитури, Дранішніков виходить з правильних теоретичних передумов. Для нього геніальна опера була досконалим зразком музикальної драматургії, конструктивно цільним організмом, великим проникненням у світ людських переживань.

Іноземна оперна класика представлена в теоретичних висловлюваннях і статтях Дранішнікова іменами Керубіні, Россіни, Мейєрбера, Вагнера, Верді—постановки їх опер пройшли на сцені Ленінградського оперного театру ім. Кірова під керівництвом Дранішнікова.

В своїй неопублікованій статті „Боротьба за класику в опері ГАТОБ'у" (1934) він розгортає грандіозний перспективний план постановки творів західно-європейської класики: „XVIII століття має бути представлене композиторами: Гендель, цикл опер Моцарта, Глюк; XIX століття базується на іменах: Вагнер, Верді, „Фіделіо" Бетховена,—це основні магістралі іноземної класичної опери; периферійні лінії репертуару ГАТОБ'у повинні відбити різні стильові особливості і технологічні етапи оперного мистецтва. Так, вокально-віртуозний період повинен бути схарактеризований творами Белліні, Доніцетті, Обера; романтична опера—Вебер; французька опера: Берліоз, Сен-Санс".

---

[1] У тексті друкарська помилка: замість карт надруковано картин.

План цей був реалізований лише частково. Одним з перших починань була постановка опери Керубіні „Водовоз" („У Парижской заставы").

В чернетці статті Дранішнікова (24/III 1933) ми читаємо: „Керубіні в опері „Водовоз" талановито розвиває принципи стилю комічної опери на реалістичному сюжеті, широко застосовуючи і поглиблюючи прийом музикальної мелодрами (сполучення інструментальної музики з декламацією), який є розвитком речитативу старої італійської опери".

У цитованій вище статті „Боротьба за класику" В. О. Дранішников писав:

„Простота і ясність музики, чіткість сценічної форми, розмовні речитативи і мелодрами...,—ввесь цей технічний багаж є прекрасним матеріалом для широкого і всестороннього виконавчого тренування молодих солістів опери".

Таким чином, постановка „Водовоза" мала своєю метою ознайомити слухача з прекрасною і мало відомою оперою Керубіні, а також виховати техніку молодих виконавців.

В 1932 році В. О. Дранішніковим була здійснена постановка „Вільгельма Телля" Россіні. На жаль, не збереглося статтей і заміток Володимира Олександровича про цю постановку, крім кількох сторінок, присвячених опері в статті „Боротьба за класику".

„Вільгельм Телль" Россіні має довготи, і багато вокальних ансамблів і нескінченних повторень, характерних лише для стилізації епохи 20-х років XIX століття, які створюють статичність, в'язкість і затримують темп спектаклю". Була пророблена велика робота над скороченням опери і виділенням усіх життєздатних її елементів. Перед театром, керованим В. О. Дранішніковим, стало цілком певне завдання показу опер Вагнера. В 1931 році в концертному виконанні був показаний „Тангейзер" і поставлена „Гибель богов", а в 1933 році було розпочато роботу над постановкою всього „Кольца Нибелунгов", проте, здійснено було тільки „Золото Рейна".

В. О. Дранішніков не фетишизував Вагнера, і до його партитур він підходив спокійно, тверезо оцінюючи їх позитивні і негативні риси. У своїй статті він дає загальну характеристику принципів музикальної драматургії Вагнера, потім переходить безпосередньо до „Золота Рейна":

„Масштабність, мускульність і яскрава декоративна виразність музикальних характеристик Вагнера в „Золоте Рейна" робить цей твір абсолютно простим, ясним і дохідливим до широкої аудиторії слухачів: велично-пишний звукопис опоетизованого Рейна, мускульність і грубуватість музики велетнів, статична монументальність Валгалли, безпосередня теплота і ніжність музикальних характеристик Фрейї і Фріки, мінливість, іронічна зрадливість Логе стимулює з'явлення музики динамічно скерцозного порядку, підневільна праця Нібелунгів кличе до життя музикальну ілюстрацію роботи гігантської підземної кузні та ін.,— усі ці елементи, подані Вагнером з надзвичайною майстерністю художника-конструктора, талановито взяті в пружну, пластичну музикальну фактуру, що вражає своєю віртуозністю і ясністю і спростовує твердження „вагнеристів" про похмурість композиторської концепції „Золота Рейна"... Надаючи великого значення текстові в опері, Вагнер дуже дбав про його фізичну дохідливість до слухача, чому вокальна лінія партитури „Золото Рейна" максимально розвантажена від тягара інструментального супроводу, а також динаміка музикального виконання підпорядкована внутрішній логіці розвитку тексту і драматичної дії".

У практичному втіленні партитури Дранішніков блискуче розкрив дух молодого, революційного Вагнера, творця „Юного Зігфріда". Від Шопенгауера він повернув його до Фейєрбаха.

Слідом за Вагнером—Мейєрбер і Верді. У творчості автора „Гугенотів" Дранішнікова приваблювала яскравість театральних образів, барвистість і динаміка музикальної дії, широкий розмах мелодики, блискуче мистецтво оркестру, могутня патетика і декоративність. Мейєрбер проявив „виняткову майстерність у володінні великими хоровими і інструментальними масами, талановито, яскраво зображуючи народні сцени, наростання пристрастей, доведеної до шаленого фанатизму юрби, повнокровно і мальовничо подаючи вуличне життя Парижа (третій акт „Гугенотів")... Сцена

---

[1] В стислому вигляді стаття була надрукована в „Ленинградской правде".

змови справедливо вважається прикладом найбільш напруженої драматичної ситуації з бурхливо наростаючою дією... В розвитку музикального матеріалу не можна не відмітити мудру конструктивність і віртуозність Мейєрбера в плануванні опери. Якщо перший акт показує бенкет, де учасниками є чоловіки, а жіночий вокал з'являється тільки в середині акту з приходом пажа Урбана (роль так звана travesti, меццо-сопрано), то другий акт за контрастом розвивається серед жіночих ігор... І тільки наприкінці картини з'являється Рауль, як єдиний контрастуючий елемент чоловічого вокалу. Таким чином, протиставляючи контрастні елементи музики в розгортанні опери, Мейєрбер широко користується своєю барвистою палітрою не тільки по лінії інструментальної музики, але також і вокальної".

Творчість Верді для Дранішнікова, поряд з творчістю Мусоргського і Чайковського, була найповнішим виявом музикального реалізму. Дранішніков неодноразово звертався до спадщини Верді, здійснюючи постановки його опер. У 1933 році він поставив „Трубадура", а в 1935 р.—„Луизу Миллер". До того часу Дранішніковим були здійснені постановки опер „Отелло", „Бал-маскарад" „Сила судьбы" та ін. Не завжди шлях, яким ішов дирижер, був виправданий. Так, наприклад, у „Трубадур" була вставлена увертюра з „Сицилийской вечерни", тарантела і хор з опери „Сила судьбы" і т. д.

Реалізм Верді, глибокий демократизм його творчості, глибока емоціональна насиченість і правдивість у зображенні почуттів перетворили його спадщину у надзвичайно цінну скарбницю музикального театру. З численних опер Верді на радянській сцені утвердились тільки три—„Травіата", „Ріголетто" і „Аіда". Заслуга Дранішнікова і була саме в тому, що він розсунув тісні і замкнуті межі звичного репертуару Верді. Постановка „Луизи Миллер" була справжньою подією в радянському театрі, ознайомивши слухачів з мало відомим твором великого композитора. До спектаклю була видана брошура (без відзначення автора). Зіставлення тексту цієї брошури з текстом статті про оперу, яку написав Дранішніков і яка була надрукована в багатотиражці ГАТОБ'у „За советское искусство", встановлює авторство Дранішнікова і для цієї брошури.

Дирижер дає вдумливий розбір музикальної побудови опери, виявляючи блискуче знання творчості Верді в цілому, принципів його музикальної драматургії. В. О. Дранішніков відмічає в партитурі майстерний оркестровий вступ, побудований на темі, що характеризує приреченість Луізи, арію президента (друга картина), що розкриває всю моральну спустошеність його, музикальний антракт між другою і третьою картиною (музикальна характеристика Леді Мільфорд), грандіозний ансамбль, що завершує четверту картину, дует президента і Вурма (шоста картина), напружену арію Фердінанда (восьма картина) В. О. Дранішніков розглядає „Луизу Миллер" як важливий етап встановлення реалістичної опери.

Особливе і надзвичайно значне місце в практичній і теоретичній діяльності В. О. Дранішнікова займає його боротьба за створення радянської опери. З перших днів його самостійної роботи, яка збіглась з першими роками Жовтня, дирижер органічно і систематично працює над створенням радянського оперного спектаклю. Навряд чи хтонебудь інший може зрівнятися в цьому з В. О. Дранішніковим. На цьому шляху було багато невдач, але бували й значні успіхи.

Характеризуючи розвиток Ленінградського оперного театру в роки 1925—1928, В. О. Дранішніков писав: „На цьому відрізку часу театр не знайшов ще шляхів залучення радянських композиторів до свого виробничо-художнього життя і не міг конкретно реалізувати творчого співробітництва керівництва ГАТОБ'у з композитором у справі створення революційної радянської опери; метод роботи в цьому напрямі швидше йшов шляхом експертизи і критичного відсіву великої кількості музикальної макулатури, що йшла, так би мовити, самопливом... „Орлиный бунт" Пащенка був результатом цього відсіву (1925)".

Слідом за постановкою романтичної опери Пащенка, сюжет якої змальовував повстання Пугачова, в 1927 р. були поставлені музикальна пантоміма „Взятие Перекопа", опера „За красный Петроград" Гладковського, „Лед и сталь" Дешевова (1930) і багато інших творів. Завдяки підтримці В. О. Дранішнікова були створені перші радянські балети „Полум'я Парижа" і „Бахчисарайський фонтан" Б. Асаф'єва. Новий етап розвитку радянської опери зв'язаний з „Тихим Доном" і „Піднятою

цілиною" Дзержинського застав В. О. Дранішнікова на посаді художнього керівника Київського оперного театру. Під його керівництвом були здійснені постановки опер Дзержинського, опери Б. М. Лятошинського „Щорс", опери Тіца, Мейтуса і Рибальченка „Перекоп", нова редакція „Тараса Бульби" М. В. Лисенка. Роботі над створенням радянського оперного спектаклю В. О. Дранішніков надавав великої уваги. Звідси—його велика активність і значна роль у розвитку радянського оперного стилю. Віддавши в молоді роки данину захопленню урбанізмом і музикальним формалізмом, В. О. Дранішніков далі перейшов на позиції музикального реалізму. З справжньою самокритичністю він розкрив свої помилки і, звільняючись від тягара минулого, піднімався на новий ступінь свого художнього розвитку.

Стаття ця присвячена Дранішнікову-критику, але марно автор намагався замкнути тему у вузькі межі її заголовка. Насичене творчим змістом, принципіальністю і сміливою боротьбою за ствердження свого художнього „я", життя Дранішнікова розбило рамки завдання.

Це сталося тому, що критика для Дранішнікова була нерозривно зв'язана з його практичною, повсякденною діяльністю, була її творчим виявом. Перегортаючи сторінки критичних творів В. О. Дранішнікова, відтворюючи високоінтелектуальне лице покійного, ще раз усвідомлюєш тяжку втрату, яку понесло радянське мистецтво.

Посмертна маска В. О. Дранішнікова

Пам'яті Григорія Миколайовича Беклемішева

(До п'ятиріччя з дня смерті, 5 лютого 1935 р.)

* * *

У зв'язку з реорганізацією Київського музикального училища в 1913 р. нова Київська консерваторія поповнювалась педагогічними силами. Серед нових професорів привертала до себе увагу оригінальна і велична постать Григорія Миколайовича Беклемішева.

Чутки про надзвичайний піанізм Григорія Миколайовича доходили до нас, студентів консерваторії, ще й раніше. І от довелося мені бути свідком, як Григорій Миколайович разом з групою професорів зайшов до одного з класів, де стояв недавно придбаний рояль, який вони мали оглянути. Григорій Миколайович сів за рояль і програв етюд Шопена ор. 25 № 1-й. Незалежно від усіх сподіванок, сила враження від гри Беклемішева була приголомшуюча.

Тут лише я зрозумів, якого піаніста ми маємо в особі Григорія Миколайовича.

Зайнятий у ті роки роботою в консерваторії по відділах фортепіанному і композиції, а також в університеті, до того ж не маючи відповідної нагоди для особистого зближення з Григорієм Миколайовичем, я зберіг серед усього іншого на все своє життя дорогі для мене спогади про два вечори. Перший—це виступ Григорія Миколайовича в симфонічному зібранні, де він виконував 1-й концерт Чайковського, а другий—це тоді, коли у Р. М. Гліера гостював відомий диригент В. І. Сафонов (під час своїх гастролей у Києві). Гліер знайомив Сафонова з своїми учнями-композиторами; О. М. Брон і я показували свої твори. У Р. М. Гліера було тоді чимало гостей, серед яких були Г. М. Беклемішев і піаніст Й. Турчинський. Обидва чудово грали, а особливо Григорій Миколайович, який виконував багато творів Скрябіна.

Прокотились хвилі Жовтневої революції, пройшли перші роки—і я лише в 1924 році, запрошений на роботу до музично-театрального інституту ім. Лисенка, мав щастя працювати в одному закладі з Григорієм Миколайовичем і відновити з ним зв'язок.

Треба сказати, що, пробувши кілька років на батьківщині, в м. Прилуках, на провінції, я порядком відстав від музикального життя великих міст. Першою людиною, яка ввела мене в коло музикальної сучасності, був Григорій Миколайович.

Г. М. Беклемішев сам охоче ознайомлював мене з новою музикальною літературою. Часто бувало, що, повертаючись з Тарасівської вулиці від Григорія Миколайовича, я йшов додому з пакунками нот для більш детального ознайомлення з музикальними творами, що мене цікавили.

Григорій Миколайович проводив свої знамениті лекції-демонстрації з курсу музикальної літератури. Ці лекції свого часу дістали належну оцінку в пресі. Це була в повному розумінні колосальна, небачена робота як за своїм обсягом, так і наслідками по піднесенню музикальної культури широких верств нашого суспільства.

З великим задоволенням пригадую я нашу спільну роботу над створенням і редагуванням українського фортепіанного педагогічного репертуару і ті незабутні години, які було проведено у Григорія Миколайовича в товариському оточенні серед таких музикантів, як В. А. Золотарьов і В. С. Косенко.

Не можна не згадати Г. М. Беклемішева і як громадського діяча, який ніколи не відмовлявся і завжди з безприкладною готовістю йшов до будьяких аудиторій—чи то робітничої, чи то шкільної, дитячої—і брав участь у концертах, пробуджуючи

любов до музикального мистецтва і виховуючи художній смак у широких колах трудящих. І в цьому—його величезна заслуга.

Оглядаючи зараз весь пройдений мною шлях на ниві музикального мистецтва, мушу сказати, що в своїй творчій і педагогічній роботі я багато-багато чим зобов'язаний і безмірно вдячний Григорію Миколайовичу Беклемішеву, який віддав усі свої сили і все своє прекрасне мистецтво на користь нашого народу.

Композитор-орденоносець Л. РЕВУЦЬКИЙ

П'ять років тому Київська державна Ордена Леніна консерваторія втратила одного з найвидатніших своїх працівників—заслуженого професора Григорія Миколайовича Беклемішева.

В розквіті сил і таланту пішов з життя великий музикант, активна громадська людина, людина цікава і оригінальна, чуйний і добрий товариш.

Я добре пам'ятаю юного віртуоза Беклемішева в класі його професора фортепіано в Московській консерваторії Василя Ілліча Сафонова. Пам'ятаю цей чудовий випуск, серед імен якого є чимало осіб, що зайняли командні висоти в галузі фортепіанної педагогіки, віртуозності і композиції. Л. В. Ніколаєв, М. К. Метнер, Корнілов, Фульда, Самойлов, Макріді—ось блискучі імена майбутніх діячів музикального мистецтва, і серед них—дев'ятнадцятилітній юнак, вже тоді великий артист-віртуоз, Григорій Миколайович Беклемішев.

На мармуровій дошці коло Малого залу Московської консерваторії поруч з такими іменами, як Танєєв і Скрябін, увічнене ім'я юного медаліста Г. М. Беклемішева.

З 1901 року молодий піаніст неодноразово показує на московській естраді свої досягнення в галузі піанізму. Кілька років підряд він їздить за кордон працювати і удосконалюватись під керівництвом Ферручіо Бузоні.

Паралельно з цим Григорій Миколайович проводить і педагогічну роботу, завжди шукаючи нових методичних шляхів.

В 1913 році в нову Київську консерваторію Беклемішев приїздить професором по класу спеціального фортепіано. Великою заслугою одного з організаторів консерваторії професора К. М. Михайлова було те, що він зумів залучити з Москви до Києва таку видатну величину, як Г. М. Беклемішев. У Києві, головним чином, і здійснювалась корисна діяльність Григорія Миколайовича, яка піднесла музикальне життя Києва на ще більш високий ступінь.

Революція допомогла Г. М. Беклемішеву розгорнути свої сили і стати таким многогранним у своєму любимому мистецтві. „Мистецтво—в маси"—цей лозунг став тим стрижнем, навколо якого відбувалась бурхлива діяльність Григорія Миколайовича. В одній з розмов Григорій Миколайович сказав мені, що ніколи жодна з аудиторій дореволюційної епохи не реагувала так гостро і правдиво на його піанізм, як та „проста" публіка, яка так часто любила слухати його в післяреволюційні дні.

За короткий час Г. М. Беклемішев став справжнім народним піаністом: сільський клуб, завод, червоноармійська теплушка, театр, радіо, привокзальний агітпункт—ось ті різноманітні „зали", де пролетаріат жадібно слухав свого піаніста. Та бурхлива діяльність віртуоза Беклемішева цим не обмежувалась: ним були створені концерти—музикальні ілюстрації з творів як старих, уже визнаних майстрів, так і мало ще відомих талановитих композиторів. Ці концерти були надзвичайно популярні в Києві. Перед кожним концертом сам Беклемішев читав вступне слово-лекцію.

Беклемішев—фортепіанний педагог—залишив після себе цілу плеяду блискучих віртуозів, педагогів і дослідників. Серед них—лауреат міжнародного і всесоюзного конкурсу орденоносець А. М. Луфер, композитор і піаніст проф. М. А. Гозенпуд, професор Київської консерваторії А. А. Янкелевич, доцент Є. М. Слівак, декан теоретичного факультету І. А. Марголіна, а також дослідник в галузі піанізму, який читає порівняно мало розроблений курс теорії і історії піанізму, Г. В. Кур-

ковський. Цей список далеко неповний: і в Радянському Союзі, і за кордоном (Ол. Ліберман у Берліні) є цілий ряд видатних музикантів—вихованців Г. М. Беклемішева.

Григорій Миколайович не був композитором-професіоналом у повному розумінні цього слова: він не творив регулярно, і ця сторона його музикальної діяльності була начебто додатком до його роботи віртуоза і педагога. Проте і тут Г. М. Беклемішев, який мав 18 надрукованих опусів і залишив у спадщину ще не зовсім розібраний портфель рукописів, високо підноситься над середнім рівнем транскрипторів для фортепіано.

Вже транскрипції молодого віртуоза (у виданні Гутхейля) звернули на себе увагу музикального світу. В минулому році видавництво „Мистецтво" надрукувало дві транскрипції Г. М. Беклемішева: 1) Букстехуде—Беклемішев. Органна прелюдія і фуга (соль мінор) і 2) Франк—Беклемішев. Прелюдія, фуга і варіація (сі мінор).

Попередник І. С. Баха, автор, на творах якого в значній мірі Бах учився, не так часто фігурує в концертних програмах наших віртуозів,—ось тому широкій публіці навіть саме ім'я Букстехуде мало знайоме. Тим часом спадщина цього композитора—і велика і прекрасна. Тим більша заслуга покійного Г. М. Беклемішева, який зробив цю транскрипцію, яка може бути з успіхом використана і для концертного і для педагогічного репертуару.

Композитор Цезар Франк—один з класиків французької музикальної літератури—відомий у нашому Союзі і своєю симфонією, і скрипковою сонатою, і фортепіанним тріо. Нерідко наші піаністи показують у своїх концертних програмах п'єсу Франка „Прелюдія, хорал і фуга". Можна напевно сказати, що в Радянському Союзі Ц. Франк є одним з найулюбленіших французьких композиторів. Але, безперечно, головне багатство спадщини у Франка—його органні твори, які у нас ще мало і дуже мало відомі.

Г. М. Беклемішев мріяв про те, щоб ознайомити радянських музикантів з „органним Франком", і неодноразово про це говорив. Названа транскрипція Беклемішева є невеликою часткою здійсненої уже після його смерті мрії—ближче ознайомити нашу музикальну громадськість з Цезарем Франком.

Названа транскрипція, зроблена для двох фортепіано, технічно не становить великої трудності, красиво звучить і в деякій мірі поповнює недостачу у фортепіанній ансамбльовій літературі. Характерні риси справжнього Франка—вміння поєднати класичну форму з більш сучасними гармоніями—збережені тут цілком.

Якщо Г. М. Беклемішев не став дослідником у галузі піанізму, то в усякому разі своїми критичними зауваженнями і шуканнями справжніх методів навчання гри на фортепіано, своїми доповідями і лекціями він вніс свою частку в справу переоцінки цінностей, уже створених і давно проторених шляхів у піанізмі. Щодо цього дуже цінною є його праця про Рамуля і критика його книги—праця, окремі уривки якої надруковані в № 4 журнала „Радянська музика" за минулий рік.

Сама смерть Г. М. Беклемішева не була звичайною: ніщо не говорило про трагічний кінець. І раптом—біль у серці, і не стало великої, оригінальної людини, прекрасного громадського працівника, видатного віртуоза, педагога і друга музикантів.

Проф. В. Г. ІВАНОВСЬКИЙ

Важко призвичаїтись до думки, що минуло вже п'ять років з дня смерті Григорія Миколайовича Беклемішева—його кращі роки проходили перед нами, його життя завершувалось на наших очах, але воно не відходить у минуле, на стільки діяльні і різносторонні були прояви цього життя.

Після Григорія Миколайовича лишилось не дуже багато матеріалів, з яких можна було б судити про плодотворну і надзвичайно корисну діяльність цього прекрасного музиканта і своєрідного художника.

Сила цієї людини полягала в бурхливій енергії, в боротьбі з усім косним на фронті музикального мистецтва, в діяльності, спрямованій на реорганізацію музикально-педагогічного процесу на Україні, в активній участі в усьому музикальному будівництві.

Григорій Миколайович не міг обмежити своєї діяльності лише виконавською роботою—вона служила йому засобом широкого популяризаторства ідей і творчості багатьох композиторів (музикально-історичні демонстрації), що далеко виходило за межі звичайних концертів.

Коли доводиться писати про близьку людину, якої вже немає на світі, усвідомлення важкої втрати не дає можливості повністю виділити конкретні моменти зустрічей, розмов, творчих відносин. Важко відкинути другорядне і акцентувати головне, коли майже 17 років, з невеликою перервою, ти був зв'язаний дуже тісно з великою людиною, якою, безперечно, був покійний Григорій Миколайович.

Моя перша зустріч з Г. М. Беклемішевим відбулась в 1915 році, особисто ж я познайомився з ним наприкінці 1917 року. Будучи учнем старшого курсу консерваторії, я прийшов до Григорія Миколайовича для вступу в його клас. Я грав тоді фантазію f-moll Шопена, яку тоді ж і продемонстрував. Я пам'ятаю дуже уважне ставлення Григорія Миколайовича до мого виконання і ту тривалу паузу, яка запанувала після закінчення гри. І добре пам'ятаю потім несподівану фразу його:

— Все це нікуди не годиться.

Я зніяковів і засмутився,—мені здавалося тоді, що грав я добре, та коли Г. М. Беклемішев підійшов до рояля і сам зіграв майже всю фантазію, я зрозумів, що попереднє виконання дійсно було слабе. Все таки я був прийнятий до класу професора Беклемішева, і наше знайомство тривало з того дня до 1935 року, до самої смерті Григорія Миколайовича.

Уроки з учнями консерваторії здебільшого відбувались вдома у Беклемішева. Він подовгу працював з кожним з нас, сам багато грав, багато розповідав про свої заняття у Москві у Сафонова і у славетного Феруччіо Бузоні в Берліні.

Г. М. Беклемішев був прекрасним піаністом і мав величезний репертуар, тому все, що приносилось учнями на урок, він грав впевнено і блискуче. Він грав однаково прекрасно і романтику, і сучасних композиторів, але зовсім неперевершеним він був як виконавець Баха і Ліста. Цих двох велетнів музикальної творчості я по-справжньому зрозумів тільки завдяки проф. Беклемішеву і тоді ж по-справжньому полюбив.

Мені запам'яталось надзвичайне виконання чаконни і D-dur'ної прелюдії і фуги Баха в транскрипції Ф. Бузоні; особливо вдавались Григорію Миколайовичу органні прелюдії—і серед них Es-dur і G-dur з її надзвичайною філігранною технікою пальців. Збірник Баха „Искусство фуги" також часто з'являвся на пюпітрі, так само, як і численні органні твори Букстехуде, над якими покійний Беклемішев працював протягом багатьох років як транскриптор. Прекрасні зразки цієї роботи відбиті у виданій ще до революції fis'moll'ній органній прелюдії і фузі в обробці Беклемішева, а також у надрукованій в минулому році його обробці Букстехуде (органна прелюдія, фуга g-moll).

Великою любов'ю до генія Баха відзначались організовані Г. М. Беклемішевим у Києві в 1925 році ювілейні вечори,—ось тут і розгорнулась невтомна діяльність Беклемішева як піаніста, лектора і дирижера. Серед рідко виконуваних творів були дані концерти Баха для трьох ф-п, для чотирьох ф-п, концерт з акомпанементом оркестру.

Повертаючись до того, що саме грав Григорій Миколайович на уроках, слід насамперед спинитись на величній постаті Ліста і його творчості. Дуже яскраве враження лишилось у мене від виконання „Років мандрування", особливо „Гри води" з III року і „Долини Обермана" з I року. Таке ж враження лишили і „Мефісто-вальс" (редакція Бузоні), всі каприси Паганіні—Ліста і ряд зовсім невідомих транскрипцій Ліста (твори Доссауера, Лассена, Мендельсона, Берліоза). Щороку влаштовувались ранкові концерти Ліста силами учнів проф. Беклемішева. Ця традиція продовжувалась багато років підряд.

Г. М. Беклемішев з надзвичайною легкістю грав усі 27 етюдів Шопена, будь-яку сонату Бетховена або його симфонію в транскрипції Ліста. З незбагненною легкістю

він грав „Ісламея“ Балакірьова (один з найважчих творів фортепіанного репертуару), „картинки з виставки Мусоргського“, концерт b-moll Чайковського і ряд інших, не менш значних творів різних епох. Учням не нав'язувались якісь певні трактування або традиції, а давалась повна свобода інтерпретації. Вважалось лише важливим, щоб у цій інтерпретації все було закономірним, логічним і художньо-переконливим у цілому.

Ми відчували серйозний нагляд за всією формою в цілому, менше—за деталями. Питанням технічного порядку приділялося значно менше уваги, можливо, цьому сприяла та обставина, що в класі Беклемішева звичайно займались кращі учні, з якими не варто було проходити основи техніки і витрачати час на технічні вправи. З усіх видів техніки наголос робився на техніці звуку і способі удару—цьому, справді, приділялось багато часу. Григорій Миколайович добивався красивої звучності, повного звуку, колоритності і темброваої різнобарвності, тобто тих якостей, якими він сам володів надзвичайно добре.

Не будучи піаністом „хвилинного“ настрою, він міг дуже захоплюватись під час гри; майстерне володіння звуком і тонке користування ефектами педалі були також сильними сторонами виконавчого мистецтва Беклемішева. Гра його була надзвичайно чітка, відзначалась ритмічною стійкістю і пружністю. Почуття форми і вміння виділити основне, провідне завжди удавались піаністові. Артистичний темперамент, чудовий смак і при цьому надзвичайно міцно розвинений піаністичний апарат давали можливість Беклемішеву дуже легко опановувати найважчі твори світової фортепіанної літератури. Всі свої величезні знання, весь свій неосяжний репертуар, всю свою ерудицію Беклемішев показав під час музикально-історичних демонстрацій, які проводив в інституті ім. Лисенка в 1923—26 рр., а потім, до 1929 р., у консерваторії.

Щодо свого розмаху і діапазону ці демонстрації не поступаються перед курсом історії фортепіанної літератури, який проводився геніальним А. Рубінштейном у Петербурзі в 1888—89 рр. Демонстрації, проводжувані проф. Беклемішевим, дали можливість широким колам ознайомитися з творчістю мало відомих, але значних композиторів XVII, XVIII і XIX століття, а також з творчістю сучасних західноєвропейських і російських композиторів. Історичні демонстрації супроводжувались лекціями самого Беклемішева, які давали надзвичайно цікавий фактичний матеріал і всесторонньо змальовували виконуваного автора. Треба було справді мати великий талант виконавця, щоб через кожні 4—5 днів давати нову програму музикальної демонстрації і до того ж добирати до неї відповідний лекційний матеріал.

Виконання Г. М. Беклемішева на музикально-історичних демонстраціях не завжди було однаково рівним—і це легко зрозуміти: не можна ж однаково добре передавати Баха і Скарлатті, Брамса і Чайковського або Рахманінова і Скрябіна, завжди той чи інший автор буде ближчим виконавчій індивідуальності артиста і його манері. Але весь матеріал, що подавався на демонстраціях, мав на собі відбиток величезної культури, ерудиції і артистизму. В музикально-історичних демонстраціях особливе місце було приділено генієві ф-п Ф. Лісту, який був показаний як композитор оригінальних творів і як великий транскриптор. З самих транскрипцій Ліста тут можна було б скласти курс історії музики, який починався гуситською піснею XV століття і через Аркадельта, Палестріну і Аллегрі доходив до Баха і Генделя. З творів Баха цінним було виконання грандіозної фантазії і фуги g-moll, Гендель запам'ятався з прекрасної сарабанди і чаконни, з „Альміри“, які виконувались дуже майстерно і яскраво.

Бетховен був представлений у цьому „курсі історії музики по Ф. Лісту“ всіма 9 симфоніями, демонстрація яких була особливою удачею Григорія Миколайовича, який показав надзвичайне проникнення в замисли автора.

В цьому ж циклі Беклемішев з величезним успіхом показував увертюри з опер „Фрейшютц“ і „Оберон“ Вебера, „Римський карнавал“ і „Фантастичну симфонію“ Берліоза. Цей список можна ще збільшити творами Р. Вагнера, якими закінчувався своєрідний „звучащий“ курс історії музики.

Коли проглядаєш усі програми музикальних демонстрацій Григорія Миколайовича, то не знаєш, чому дивуватись раніше: гігантському розмахові і кількості показаних авторів чи надзвичайній ерудиції і незбагненній працездатності однієї людини, яка

зуміла провести в життя такий захід, який навряд чи під силу був би цілій групі осіб. Адже були роки, коли Беклемішев проводив по 52 демонстрації, кожна з яких мала нову програму, і проводив їх надзвичайно змістовно, захоплююче.

52 концертні програми на рік—це цифра, яка могла бути під силу тільки людині масштабів Гофмана, Бузоні, або Годовського. Потрібна була віра в свої сили і невичерпний запас енергії, щоб перемогти всі перепони, які зустрічались на шляху проведення такого грандіозного заходу, яким були музикальні демонстрації. І віри і енергії у Г. М. Беклемішева було багато—і це дало йому можливість з честю виконати дуже важливе завдання і провести весь цикл з великим успіхом для себе і величезною користю для слухачів.

Крім музики, Г. М. Беклемішев цікавився і іншими видами мистецтва. Він прекрасно знав і любив літературу, він був найосвіченіший художник, прагнення якого виходили далеко за межі музикального мистецтва, в рамках якого йому, здавалось, було тісно. Наші піаністи, навіть і видатні, за рідким винятком, не виходять з рамок улюбленого ними піанізму, і їх смаки і інтереси зосереджуються тільки в сфері їх спеціальності. І здавалося б, музикантів, які мислять ширше, горизонти яких поширюються і на суміжні галузі,—таких музикантів треба особливо цінити. На жаль, багато дечого в діяльності Григорія Миколайовича в Києві, за невеликим винятком, не мало підтримки у навколишніх музикантів. Та життя виправдало багато починань Беклемішева, який дивився більш проникливо на шлях розвитку рідного йому мистецтва.

Діяльність Беклемішева йшла лінією громадсько-музикальною, педагогічною (інститут ім. Лисенка і консерваторія) і академічною. За заслуги в галузі музикального мистецтва йому вперше на Україні було надано звання заслуженого професора республіки. Все життя Григорія Миколайовича було переконливою пропагандою музикального оновлення, діяльною боротьбою проти рутини і реакційності в мистецтві, боротьбою за найшвидшу перемогу нового звукоспоглядання в широких колах,—і в цьому його велика заслуга.

Важко перелічити всі заходи, в яких здійснювалась невтомна музикально-громадська діяльність проф. Беклемішева, важко перелічити ті численні вечори і концерти, які організовувалися ним і на яких він виступав то як виконавець-соліст, то в камерному ансамблі (разом з професорами Д. С. Бертьє і С. В. Вільконським), то як лектор і ілюстратор. Він виступав на заводах, у школах, у військових частинах, авіамістечку, в Академії Наук, у Будинку вчених, в клубі працівників мистецтв, працівників освіти і т. д. Він захоплювався своєю роботою і надзвичайно щедро передавав іншим свої знання і думки, а знав він незбагненно багато, багато бачив, чув і пережив. Свого часу Григорій Миколайович зустрічався з широким колом людей і був тісно зв'язаний особистою дружбою з багатьма такими видатними діячами, як прекрасний піаніст Ф. Бузоні, Егон Петрі, М. Задора, Р. Гліер, С. Козолупов, О. Фрід і ін. Зв'язок з багатьма видатними діячами розширив і без того широке коло найрізноманітніших інтересів Г. М. Беклемішева—і формально ділових і життєвих.

Надзвичайно простий і невимушений у поводженні, Г. М. Беклемішев одверто висловлював свої погляди і думки, здійснюючи те, що вважав за потрібне, що відповідало його смакові. Я пригадую багато висловлювань Григорія Миколайовича, іноді різкі з приводу того чи іншого музикального твору, або того чи іншого виконання, які позитивно оцінювались авторитетами, — думка Г. М. Беклемішева дуже часто суперечила цим оцінкам і його часте „нікуди не годиться" викликало бурю протестів з боку навколишніх, але зовсім не похитувало його твердої думки і переконання. Особисто мене ця риса глибоко захоплювала, його сміливість суджень і незалежність думок завжди імпонувала.

Пристрасність до справи, яка була для нього найістотнішим у житті, якесь іронічне ставлення до життєвих невдач також відрізняли Г. М. Беклемішева від інших людей. Він рідко впадав в одчай від невдач, і тільки в останні роки в зв'язку з хворобливим станом (хвороба серця) трохи порушився загальний спокій цієї прекрасної людини.

Г. М. Беклемішев залишив після себе багатьох учнів, які тепер ведуть само-

Ж 71273.

стійну роботу в Київській Ордена Леніна консерваторії в усіх галузях педагогіки. Багато учнів його веде роботу і в інших містах Союзу.

Цінним внеском у методику фортепіанної гри є праця Г. М. Беклемішева про книгу Рамуля; безумовний інтерес становлять також і інші його праці, на жаль, ще неопубліковані, які багато де в чому доповнюють його корисну діяльність педагога, ставлячи ряд важливих проблем сучасного піанізму.

Мені випало щастя неодноразово виступати разом з Григорієм Миколайовичем у концертах, де ми на двох роялях виконували ряд оригінальних і оркестрових (перекладених у 4 руки) творів. Дуже добре я пам'ятаю наше виконання „Поеми екстазу" Скрябіна, „Учня чародія" Дюка, „Тассо" Ліста, творів Мендельсона, Мусоргського і ряду творів інших композиторів. Особливо цінними були вказівки Г. М. Беклемішева на репетиціях концертів. Тут цілком проявлялись його знання і досвід: влучне зауваження і випадково кинута фраза однаково сприяли виявленню найбільш істотного і основного. Г. М. Беклемішев добивався у своїх учнів уміння „слухати себе", і добивався цього вперто і наполегливо. На естраді це „вміння", дійсно, є важливим фактором, хоч воно і не гарантує виконавця від деяких випадковостей. Сам Григорій Миколайович мав здатність з першого ж ознайомлення з музикальними явищами безпомилково визначати їх суть. Він дуже рідко помилявся в оцінці того чи іншого виконавця, і його прогнози здебільшого бували правильні.

Дуже багато можна писати про цього прекрасного музиканта і своєрідну людину, з смертю якої сім'я музикантів осиротіла і стала нижча на цілу голову. Прогалина, яка утворилась у консерваторії після смерті Беклемішева, лишилась незаповненою: надто велика і значна своїм розмахом була діяльність цієї людини, щоб її можна було легко замінити.

Минає час, звучать нові пісні вільного народу, і в звуках цих пісень є часточка праці цієї людини, п'яту річницю смерті якої відзначає наша громадськість 5 лютого 1940 року.

Проф. М. А. ГОЗЕНПУД

В. Дяченко

М. Д. Леонтович

(1877 — 1921)

Все життя Миколи Дмитровича Леонтовича проходило в далеких провінціальних містечках і селах, позбавлених часто взагалі культурного життя і тим більше музикального оточення. І це, разом з тяжкими умовами гніту в старій царській Росії, що гальмували розвиток національної культури і музикального професіоналізму, привело до того, що Леонтович, цей глибокий і тонкий музикант по натурі, всі життєві інтереси якого були пов'язані з музикою, до кінця свого життя залишався вчителем за професією, який поділяв свій час і працю між уроками арифметики, географії, мови... і музикою.

Микола Леонтович народився в родині сільського священика Дмитра Феофановича, в с. Монастирьок (колишн. Брацлавський повіт) 1 грудня 1877 року.

Хоч батьки Леонтовича були людьми музикально обдарованими, та ні вони самі, ні оточення, в якому виховувався молодий Леонтович, не сприяли розвиткові музикальних здібностей майбутнього композитора.

Навчання в кам'янець-подільській духовній семінарії, яку Леонтович закінчив у 1899 році, прищепило йому любов до музики. Там же він здобув елементарні музикальні знання, які дали йому потім змогу стати учителем співу в школах і займатись композиторськими спробами.

Величезну роль у творчому розвиткові майбутнього композитора зіграв організований ним перший селянський самодіяльний симфонічний оркестр в с. Чукові, де почав учителювати Леонтович після закінчення семінарії.

Тут він уперше відчуває брак потрібних йому музикально-теоретичних знань. От чому, вже в 1903—1904 рр. під час літніх вакацій він екстерном складає в Петербурзі іспити на звання регента хору. Для складання іспитів йому довелось звернутися по допомогу до професора Бармотіна, а згодом і до інших теоретиків, у яких він бере приватні уроки гармонії і теорії композиції. Пізніше робота з професором Яворським набагато підвищила теоретичні знання композитора, але все таки окремі прогалини в теоретичних знаннях завжди відчувались композитором у його творчій практиці.

Ще на шкільній лаві в семінарії Леонтович береться до запису та обробок народних пісень. В селі Чукові і згодом у Тиврові, куди переїздить на короткий час вчителювати Леонтович, він приділяє багато уваги обробкам народних пісень. Десь наприкінці 1901 року він надсилає рукописну збірку оброблених ним пісень— „Пісень з Поділля"—на рецензію до Лисенка.

Лисенко відразу помітив і велику обдарованість автора збірки, і оригінальність, що обіцяли славне майбутнє композиторові. Відповідаючи Леонтовичу, Лисенко писав:

„Пригадуючи собі вашу збірку пісень, я був дуже зрадуваний, знайшовши у ній самостійні ходи, рух голосів, а не підкладання інтервалів задля гармонійної площі".

Уже в цих ранніх творах намітилися риси нових принципів обробки народної пісні, які й помітив Лисенко. Видавши збірку цих пісень і склавши іспити на звання регента, Леонтович переїздить на кілька років до м. Гришино на Донбасі. І вже тут він створює ряд зрілих, високохудожніх, народнопісенних мініатюр, в яких на всю силу відчулась рука великого майстра, інтерпретатора народної пісні.

Повернувшись у 1908 році на Поділля, Леонтович надовго осідає в м. Тульчині, де працює вчителем жіночої єпархіальної школи; як і раніше, він займає посаду шкільного учителя співу і займається музикальними композиціями, потрібними йому для його навчальної роботи.

Правда, і тепер його іноді можна зустріти в Києві, у професора Яворського, у якого він бере уроки гармонії і теорії композиції. Він майже невідомий для широких кіл, але все таки в 1916 році одна з найчудесніших його вокальних мініатюр „Щедрик" виконується студентським хором у Київському університеті,—і це створює певну популярність імени Леонтовича в тодішніх музикальних колах.

Велика Жовтнева революція відкрила величезні горизонти для творчого розвитку Леонтовича як композитора. На короткий час йому вдається видертися з ненависного йому провінціального оточення в Київ—у центр музикального життя. Тут протягом одного року Леонтович розвиває бурхливу музикальну діяльність і як організатор музикального життя, і як організатор музикальної освіти, і як композитор. Але денікінська навала примушує композитора покинути Київ і знову повернутися в Тульчин.

Та вже тепер він не обмежується самою діяльністю в стінах школи, як було досі. Він—активний організатор і керівник художньої самодіяльності в червоноармійських частинах Тульчина; він—організатор і керівник професійного життя вчительства. Крім того, він дає багато уроків музики, а разом з тим він гаряче береться до написання першої своєї опери „На русалчин великдень", яка вже ясно була розрахована для постановки не власними шкільними силами, а на справжній оперній сцені. Лишившись незакінченою, вона має, проте, не абияке значення і в творчості Леонтовича і в процесі загального розвитку української музики.

В січні 1921 року М. Д. Леонтович загинув від руки бандита в домі свого батька в с. Марківці, загинув у повному розквіті своїх творчих сил, своїх творчих планів.

Певний час націоналістичні „діячі" від музики навіть саму трагічну смерть композитора намагалися спрямувати проти нього. Паплюжачи радянську владу, вони поширювали чутки в колах музикантів про те, що Леонтович був розстріляний радянською владою за націоналістичну діяльність. Компрометуючи композитора, націоналісти хотіли відвернути від нього широкі трудящі маси, приховати його багату творчу спадщину від трудящих. Вся облудливість цих пліток спростувалася життям: тільки в умовах радянської влади Леонтович знайшов ту широку демократичну аудиторію, для якої він творив.

Творчість Леонтовича стала улюбленим репертуаром і професіональних капел і самодіяльних хорів. Вона повинна стати об'єктом найдетальнішого вивчення і наших музикознавців, і наших радянських композиторів, для яких творчі принципи Леонтовича можуть стати могутнім засобом реалістичного мистецтва.

За обробку народних пісень Леонтович береться ще в роки перебування в семінарії і в роки вчителювання в селі Чукові, тобто в той період, коли він майже не мав музикально-теоретичної підготовки. Брак технічних знань міг тримати його в межах лише тих елементарних прийомів, які йому давали його знання гармонії і теорії композиції.

Та справжнє природне художнє чуття врятувало композитора від обмеженості. І в ранній період намічаються ті особливості в обробках народних пісень, які згодом оформились у творчі принципи обробки народної пісні Леонтовича як композитора.

Обробки Леонтовича своїм характером, своїм рівнем художніх узагальнень виходять з рамок звичайного поняття обробки народної пісні.

Це поняття часто ототожнювалося до Леонтовича насамперед з принципом гармонізації мелодії. Мелодія, як і в народній пісні, в обробках залишалась головним об'єктом і головним засобом музикальної виразності.

Для Леонтовича робота над піснею була не просто гармонізацією, а насамперед творчим процесом. У своєму виборі матеріалу Леонтович не обмежувався просто красивою мелодією, а шукав узагальненого образу, створеного народом,—це те, чого іноді не роблять навіть наші радянські композитори; беручи нерідко одну мелодію, вони обробляють її, не зважаючи на текст усієї пісні.

Навпаки, Леонтович при виборі мелодії разом з нею шукає узагальненого образу пісні, який випливає і з поетичного змісту, і з його музикального втілення. Бо в народній творчості, в народній пісні образ змальовується двома невід'ємними

елементами: словом—народно-поетичним змістом вірша-пісні і музикою—мелодією, ладом, інтонацією, ритмом і іноді самою манерою виконання, при чому манеру треба розуміти як своєрідну художню трактовку. Правда, саме на це досі мало звертали уваги і наші музикознавці, і наші композитори.

У Леонтовича обробки були, власне, своєрідним видом оригінальної творчості, об'єктом якої була народна пісня і її система художніх образів.

Леонтович в процесі творчого зростання приходить до створення самостійного жанру вокально-хорової мініатюри, яка у нього і є органічним поєднанням цих двох елементів—слова і музики.

Цим визначається і його заслуга, і його місце в історії української музикальної культури.

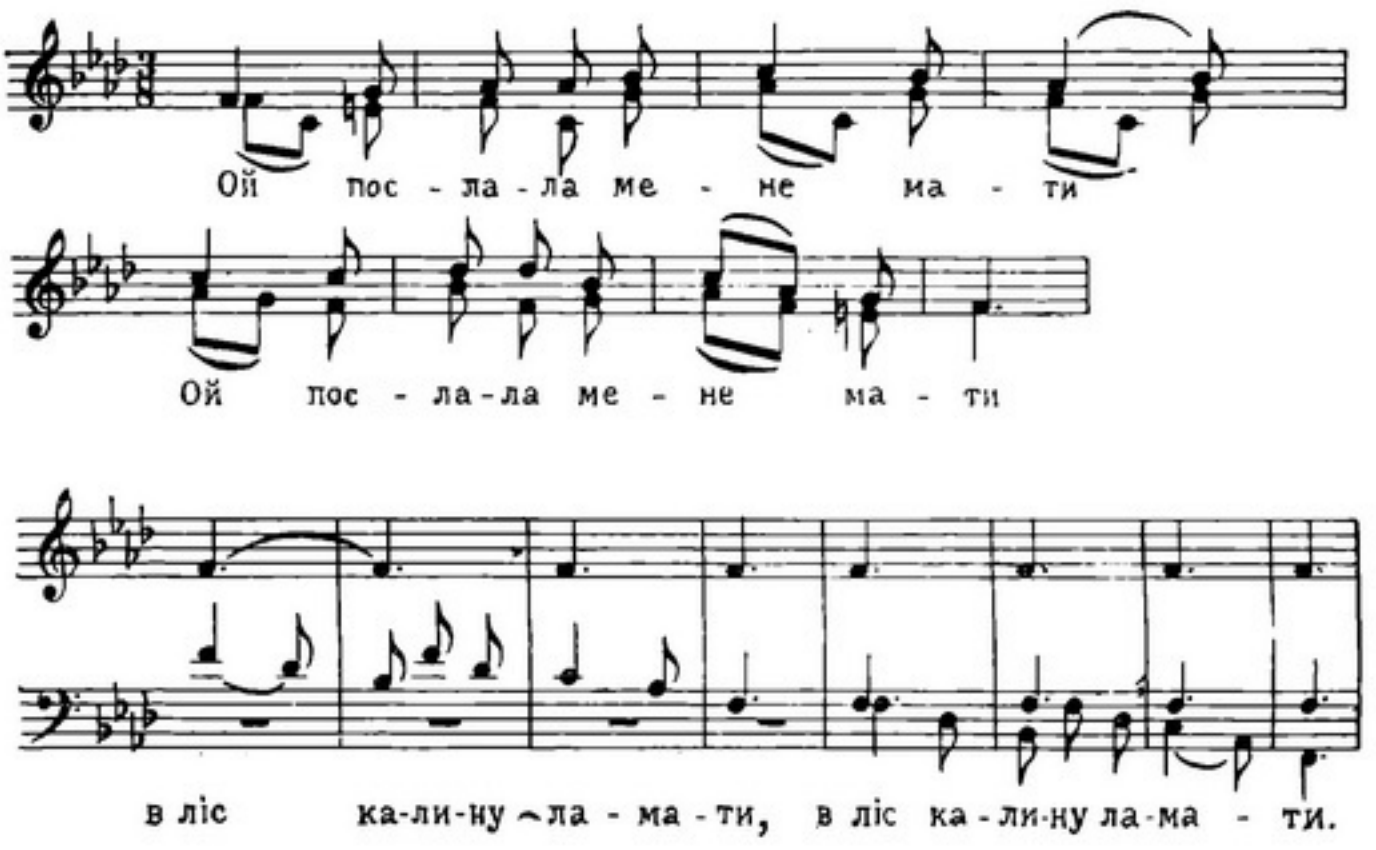
Найістотнішою рисою творчого процесу Леонтовича було шукання в пісні основного ядра, основного музикального зерна, в якому конденсувалися найбільш узагальнені риси образу. Це—процес своєрідної кристалізації теми, розробка якої і дає розвиток музикального цілого. А з цим тісно пов'язана природа поліфонічного письма Леонтовича, яка так відрізняла його від інших українських композиторів.

Працюючи в різних містах України, Леонтович відбирає все, що йому подобається в чутих піснях, використовує всі прочитані збірники. Часто у нього робота над піснею не обмежується раз назавжди зробленою розкладкою. Іноді праця над піснею розтягається на кілька років, протягом яких він переробляє її, ускладнюючи, видозмінюючи на підставі нових художніх прагнень.

Це свідчить про надзвичайно серйозне і вдумливе ставлення Леонтовича до народно-пісенного матеріалу, про бажання проникнути в самі глибини, в характер пісні, знайти всі можливості, закладені в ній.

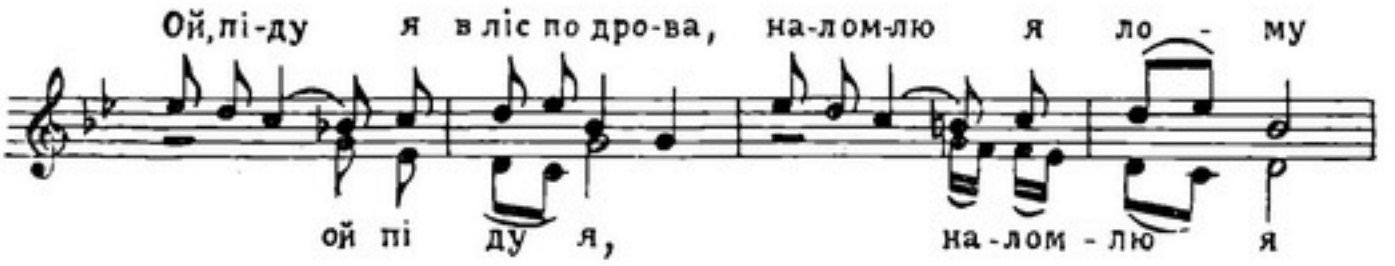
У своїх ранніх обробках, які відносяться до 1906 року, Леонтович іде в основному за традицією, встановленою до нього. До пісень цього періоду належать матеріали першого друкованого збірника „Пісень з Поділля" (1903 р.)—„За нашою слободою", „Ой, на горі виноград", „Ой, вийду я на вулицю", „Ой, послала мене мати". Цікава в цьому розумінні остання пісня. Тут мелодія лишається головним центром. Другий голос, який супроводить мелодію протягом усього її проведення, не становить самостійної мелодії, або такої мелодії, яка, виходячи з змісту головної, поглиблювала б її:

Приклад № 1



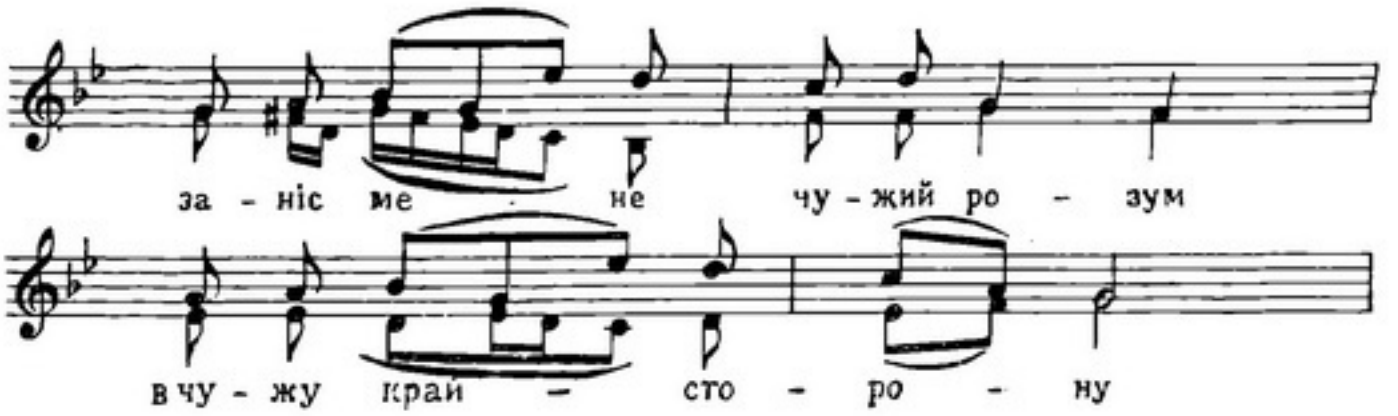
Але вже в цей період у ряді обробок намічається інший принцип. Для прикладу візьмемо пісню „Ой, піду я в ліс по дрова". Тоді як перший голос веде плавну, широку мелодію, другий голос не вторить кожному звукові мелодії, а виступає у вигляді самостійних музикальних реплік, що мають свою лінію розвитку, не обумовлену певною гармонічною схемою:

Приклад № 2



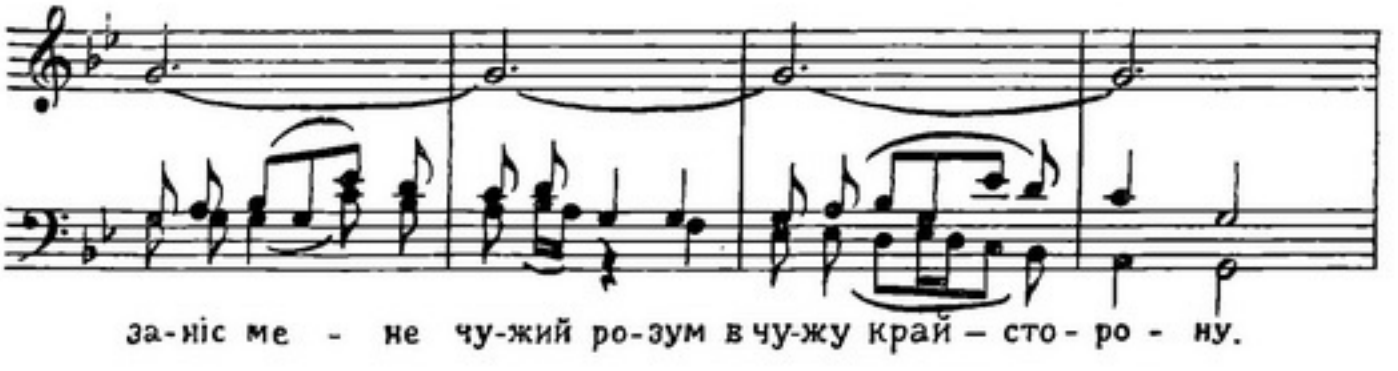
Друга половина пісні „Заніс мене чужий розум" ще більше підкреслює самостійність голосів. У альта — не стрибки по гармонічних звуках, а плавна мелодія, яка має свою закономірність розвитку, але органічно поєднується з основною мелодією сопрано:

Приклад № 3



Звівши в кадансі голоси в тоніку, Леонтович залишає їх без руху і вживає засобу, яким у дальших своїх обробках користується дуже часто: на витриманому органному пункті він переносить цю саму мелодію до тенорів і басів:

Приклад № 4



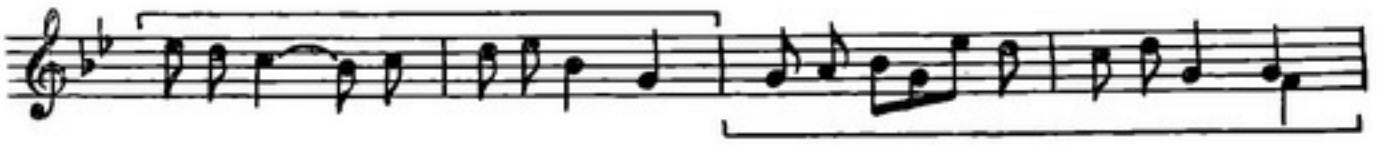
Цим перенесенням звучностей у різні регістри, з одного боку, і органним пунктом — з другого, Леонтович досягає певного — і тембрального і ладового — забарвлення. Отже, тембр у даному разі використовується як засіб поглиблення змісту і виразних властивостей головної мелодії.

Розміри статті не дозволяють нам детально простежити, як поступово прагнення до повного розкриття художнього образу пісні, використання всіх можливостей

у матеріалі мелодії — через максимальну індивідуалізацію голосів — приводить до своєрідної, властивої саме Леонтовичу, манери музикального письма, до поліфонізму Леонтовича.

Уже в ранній період у доборі пісенного матеріалу намічається прагнення композитора оперувати з максимально конденсованим, стислим, лаконічним, мелодійно виразним матеріалом. Особливо це помітно в пісні „Ой, піду я в ліс по дрова", де основний матеріал дуже простий:

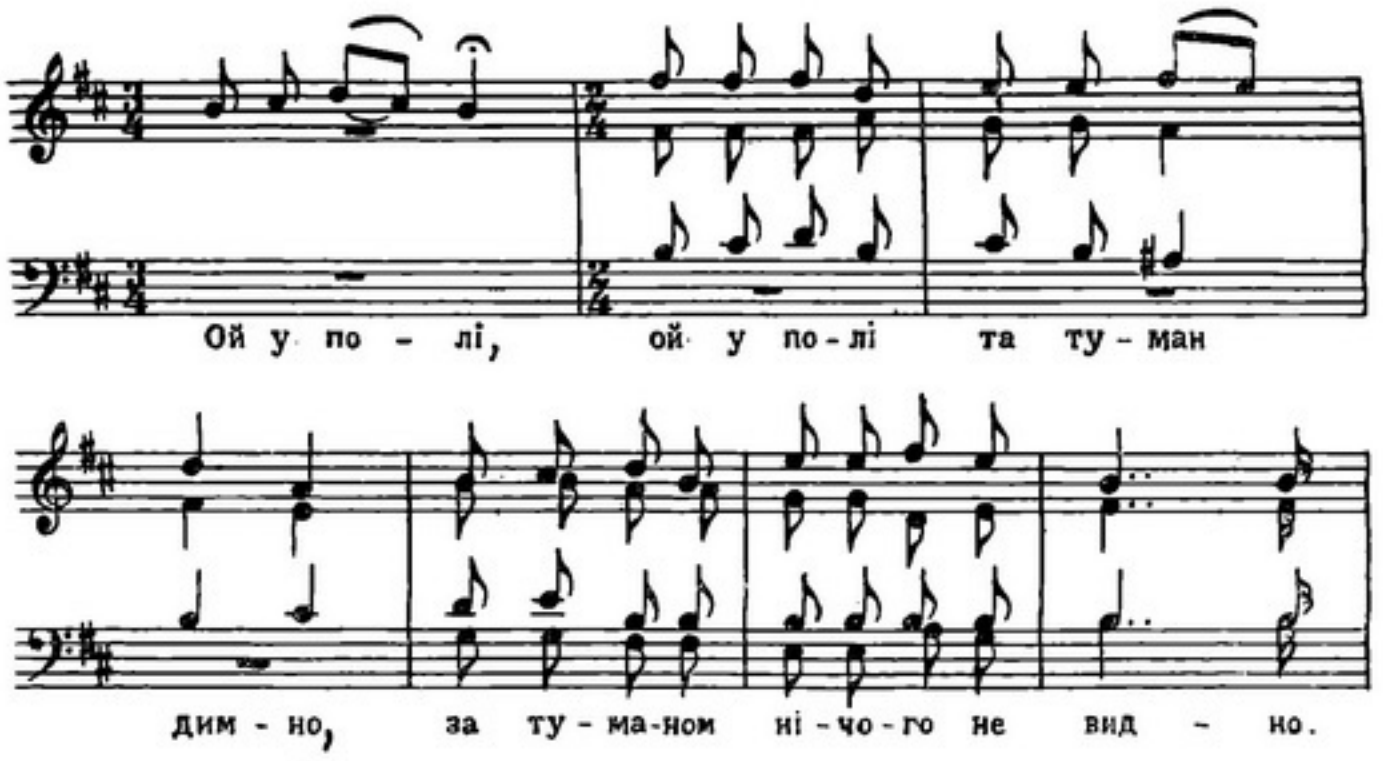
Приклад № 5



Але чим простіший, сконденсованіший матеріал, тим більше можливостей для творчої винахідливості композитора. Пізніше ця особливість композитора закономірно привела його до геніальних вокальних мініатюр „Щедрик", „Дударик", „Мала мати" і ін.

Уже в пісні „Ой, у полі та туман видно" виразно виступають елементи поліфонізму. Початок мелодії стає ніби об'єднуючим зерном цілої обробки. В другому такті ця ж мелодія, з незначною зміною, повторюється, ніби імітується в октаву, а в п'ятому такті, коли вступає хор, ця мелодія знову повторюється у сопрано, а партія басів будується на спадних інтонаціях терції, які нагадують спадний рух у початковому такті:

Приклад № 6



Слід зауважити, що як у цій пісні, так і в усіх майже своїх обробках Леонтович використовує лише вокальні засоби, не вживаючи супроводу. Дехто намагається пояснити це явище тим, що композитор не зовсім добре володів фортепіанною технікою. Це зовсім не так.

В той час, коли Леонтович пише свою оперу, де застосовує дуже складну оркестрову фактуру, обробки народних пісень він по-старому лишає без інструментального супроводу. Отже, тут справа саме в тому, що Леонтович в обробках виходив знову таки з народної пісні, з її природи, з тих засобів, якими вона користувалася. Звідси у нього знаходимо максимальне використання всіх можливостей, які давав йому людський голос.

Виразність обробок Леонтовича тісно пов'язана з природою його поліфонізму. Це особлива манера зіставлення одночасного розвитку руху мелодій у різних напрямах. Але, це не лінеарність Хіндеміта або взагалі так званих „сучасників", це—індивідуалізація голосів, яка знаходиться в межах певного ладу—тональності.

Поліфонізм зустрічаємо у Леонтовича дуже рано, ще тоді, коли він і не знав про прийоми контрапункту. Отже, можна думати, що самій природі музикального мислення Леонтовича був властивий цей поліфонізм і що теоретична підготовка тільки привела до усвідомлення його, як одного з могутніх засобів музикальної виразності.

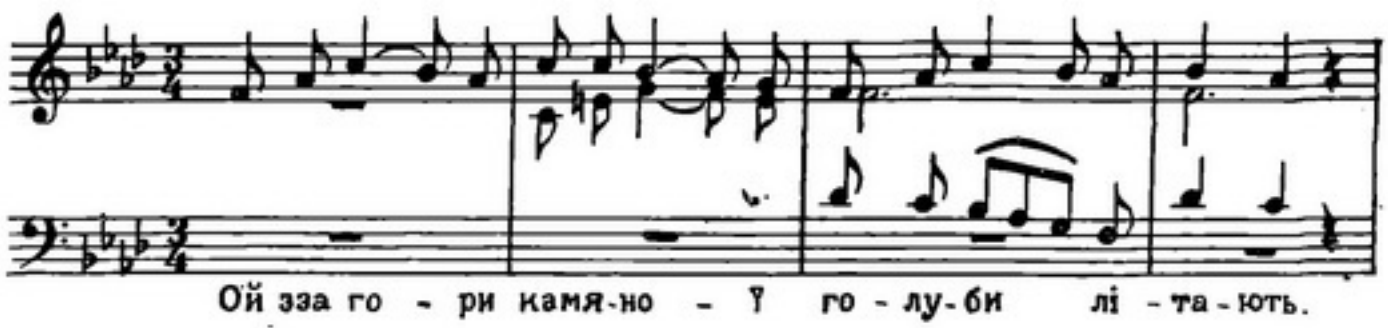
Характер поліфонізму Леонтовича особливо виразний в обробці пісні „Ой, зза гори кам'яної". Саме тут ми спостерігаємо вичленування основної інтонації, яка то імітується, то переноситься на різні висотності, і на фоні цієї інтонації, яка постійно звучить у різних голосах, як носій основного музикального образу, розвиваються всі інші голоси.

В пісні „Ой, зза гори кам'яної" у високохудожніх поетичних формах змальовується образ втраченої молодості. У своїй обробці носієм образу, головним музичним узагальненням його Леонтович бере початкову фразу.

На матеріалі її побудована вся розробка твору, партії всіх голосів. З 16 тактів пісні ця мелодія протягом 12 тактів з'являється в різних голосах то як імітація, то як перенесення на іншу висотність.

Після першого проведення основної теми у сопрано в другому такті альти імітують її у квінту. Це—класичний зразок імітації у квінту. У Леонтовича він зустрічається рідко. В третьому такті на витриманому „ф" у альта сопрано знову повторює те ж саме мелодійне ядро, а у тенора проходить ніби самостійна гамоподібна мелодія, яка насправді є та сама початкова інтонація в зворотному русі з заповненням інтервалів по секундах, що є ніби логічним продовженням партії альта від кінця другого такту:

Приклад № 7



Отже, як бачимо, характер усього матеріалу цієї частини, що є своєрідною експозицією всього твору, як і дальших частин, визначається характером і змістом головної мелодії—теми.

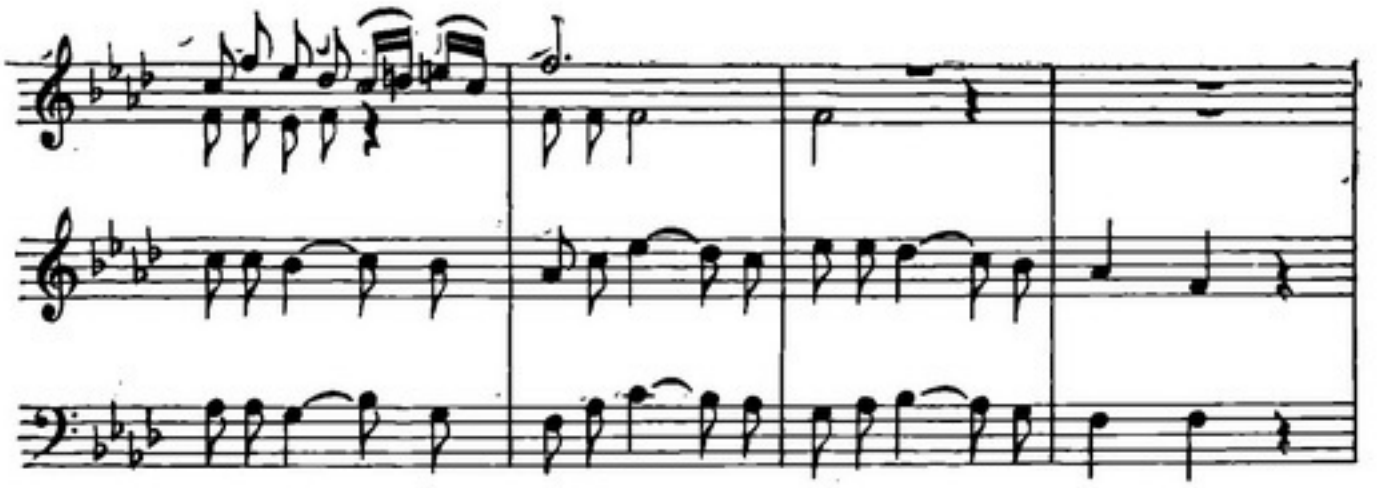
Головна мелодія складається з двох елементів—першого висхідного, енергійного руху, стрибками по терціях угору, і другого пасивного, спадаючого руху вниз по секундах.

На початку твору в усій обробці переважає перший активний елемент висхідного руху; в другій частині відбивається ніби певна боротьба між цими суперечливими елементами і під кінець, особливо в останніх тактах, переважає другий елемент—пасивно-спадного руху мелодії (прикл. № 8).

Отже, Леонтович знайшов потрібний зв'язок між поетичним змістом і його музикальним втіленням. В перших трьох куплетах, де мова йде про бажання діяти, наздогнати безповоротно втрачені літа, Леонтович знаходить і засоби більш активного виразу.

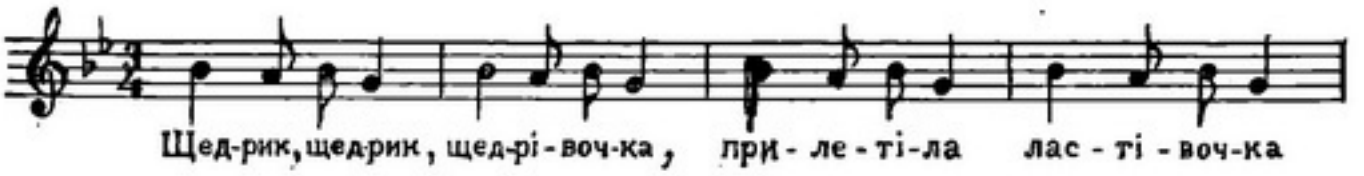
Завершенням поліфонічного принципу обробки у Леонтовича є його знаменитий „Щедрик". Якщо для Леонтовича взагалі властиве шукання лаконічної теми, протягом усього його творчого шляху, то можна сказати, що у „Щедрику" це прагнення завершилось повним творчим успіхом композитора. Аналіз цієї вокальної

Приклад № 8



мініатюри становить виключний інтерес, і навіть для недосвідченої людини впадає в око та особливість мініатюри, що вона збудована на матеріалі дуже простої, здавалося б, навіть бідної і примітивної мелодії. Чотиритактна мелодія складається з чотирьох проведень однієї і тієї ж фрази:

Приклад № 9

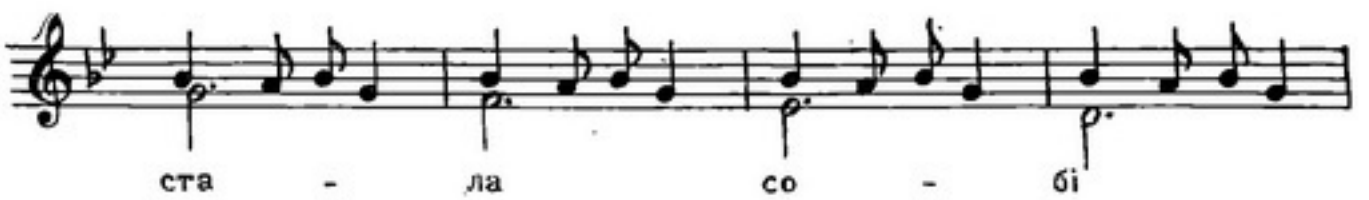


Леонтович же розкриває в цій простій фразі багатющі внутрішні можливості. Ця фраза є і матеріалом, на якому виростає вся поліфонічна будова пісні, і фоном, на якому розгортаються всі інші голоси, і носієм центрального образу символізованої ластівочки—надії.

І потрібне було справді геніальне чуття художника, щоб розпізнати за цією зовнішньою мелодійною і ритмічною одноманітністю всю внутрішню різнобарвність, яку давала вона композиторові для його творчої винахідливості.

Протиставляючи в другому проведенні теми повільну мелодію, яка поступово сходить у квінту тонічного тризвуччя у альта, Леонтович досягає особливого підкреслення динамічності головної мелодії, яка створюється в наслідок зіставлення швидкого і повільного руху:

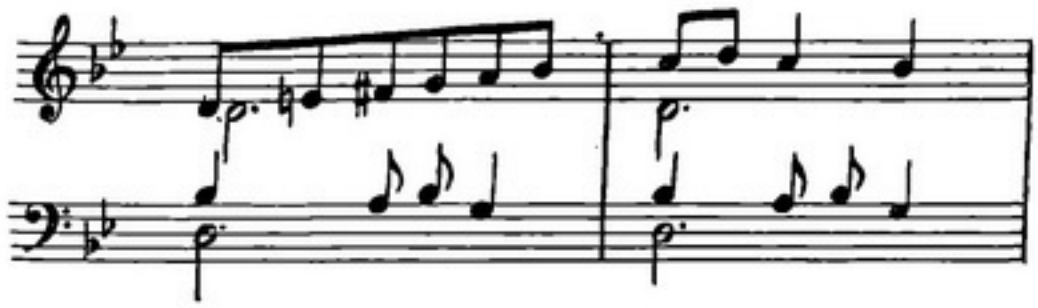
Приклад № 10



Ні на хвилину не зникає головна мелодія у дальшому розвитку, вона лише переноситься в різні голоси. Композитор широко використовує тут зіставлення руху, ладу і тембрів. Світлий, ясний, лірично-ніжний тембр сопрано в п'ятому проведенні, де ця мелодія переноситься на терцію вгору, протиставляється густому, мужньому темброві басів у шостому проведенні.

У сьомому проведенні, залишивши мелодію басів, Леонтович робить характерний гамоподібний хід у сопрано,—це ще одна особливість композитора—інструменталізація голосів.

Приклад № 11



Цей приклад гамоподібного ходу не випливає безпосередньо з природи орнаментализму народної пісні, в якій він зустрічається у формі мелізматичних прикрас до якогось одного звуку. Але не будучи пов'язаний з народною піснею, цей орнаментализм збагачує властивості самої пісні, поглиблюючи її виразні можливості, вірніше, в даному разі можна говорити про звукову орнаментализацію як своєрідний інструменталізм, і саме він властивий багатьом творам Леонтовича. Надзвичайної сили емоціонального забарвлення з допомогою інструментально-вокальних прикрас досягає композитор у пісні „Ізза гори сніжок летить", де поступово, з окремих вокалізованих фраз виростає ціла вокально-оркестрова (умовно) репліка всього хору в найдраматичнішому місці сюжету народної пісні.

Виключного значення набуває інструменталізм у мініатюрі „Дударик". І якщо згаданий вище орнаментализм „Щедрика" безпосередньо не пов'язаний з народною піснею, то в мініатюрі „Ізза гори сніжок летить" він випливає з природи народних плачів, а в „Дударику" це є результат своєрідної вокальної інтерпретації народної інструментальної музики (гра на дуді або лірі).

Виключної ролі Леонтович надає кадансові, який часто у нього буває не тільки засобом тонального ствердження, а має і самостійне виразне значення, яким композитор користується для підсилення емоціонального напруження. Як на зразок, можна вказати обробки з складною структурою — „Праля" і „Мала мати одну дочку". З погляду гармонічного каданси Леонтовича становлять виключний інтерес, але це — окреме і досить складне питання, спинитись на якому не дає можливості обсяг журнальної статті. Взагалі гармонічна мова Леонтовича значно складніша і багатша, ніж мова його попередників. Природа гармонії Леонтовича іде не від вертикального сполучення звуків, спирається не на наслідування певних гармонічних схем, а на горизонтальний вільний рух голосів. Горизонтальне сплетення голосів і є основою гармонії Леонтовича.

Звідси — сміливість і часто гострота гармонічних сполучень. Але порівняно велика кількість дисонуючих звучань пом'якшується при виконанні завдяки різному тембральному забарвленню голосів і обробки чудово звучать, а нестійкість звучання позбавляє твори Леонтовича млявості і статичності.

Треба спинитись ще на музикальних формах обробок і вокально-хорових мініатюр Леонтовича.

На початку своєї творчості Леонтович обмежувався куплетною формою своїх обробок, ідучи за природною формою народної пісні. Але поступово, разом з бажанням глибоко і всебічно розгорнути музикально-поетичний образ пісні, ускладнюється і форма.

Спочатку відхід від куплетності пов'язаний з бажанням подати куплетне угрупування, де, наприклад, у пісні „Над річкою бережком" (пісня з яскравим застосуванням канонічного викладу) з'являється звук „ре" на вигуку „ой" на початку і в кінці куплета. Цей звук відіграє роль зв'язки між окремими куплетами.

Іноді куплети поєднані через нестійкий каданс, що дає природний поштовх до дальшого розвитку. Далі йде перехід до форми кількачастинної мініатюри.

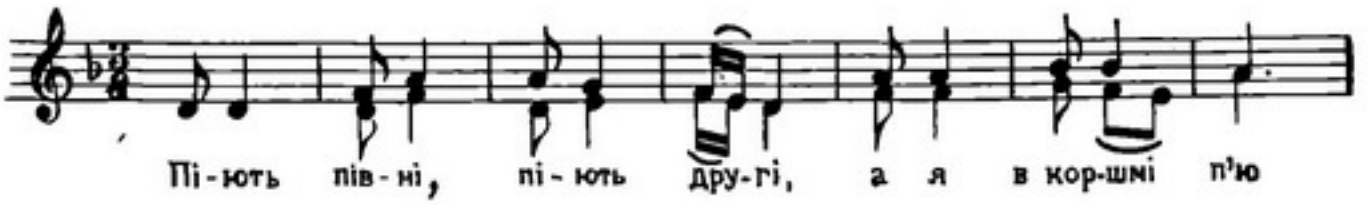
Форму кількачастинної циклічної мініатюри мають твори: „Праля", „Дударик", „Щедрик", „Мала мати", „Коза" і ряд інших. Слід обумовити поняття кількочастинності. Ми тут не маємо на увазі класичної форми двочастинної чи тричастинної пісні, де окремі частини часто мають різний музикальний матеріал. Навпаки, ми підкреслюємо однорідність музикального матеріалу в цих частинах, бо сама форма

вокальної мініатюри у Леонтовича, яка передбачає поліфонічний розвиток з одного якогось мелодійного зерна, виключає цю різнородність. І самі частини в творах Леонтовича з'являються не як наперед задані схеми, а як результат творчого переусвідомлення народно-поетичного матеріалу. Змістом, сюжетом народної пісні часто визначається і форма вокальної мініатюри Леонтовича.

Для прикладу спинимось на мініатюрі „Піють півні". До речі, тут Леонтович застосовує складний прийом подвійного контрапункту в октаву в третій частині.

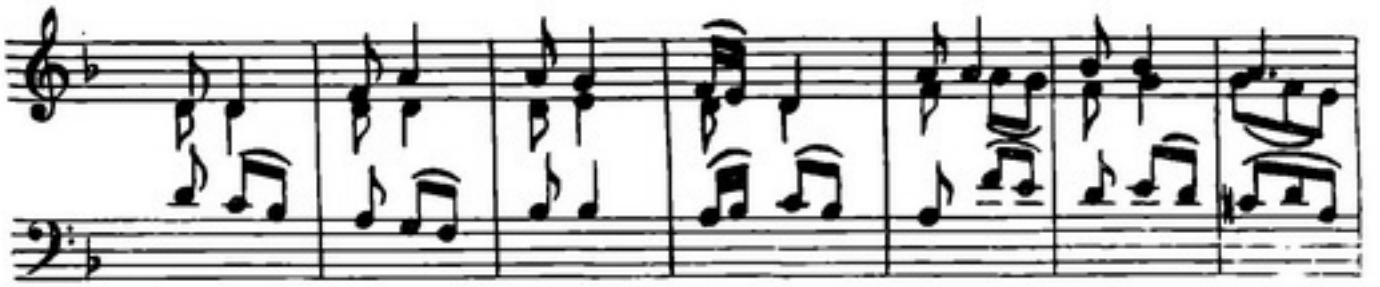
Форму цього твору не можна підвести ні під одну з класичних схем. Твір починається з двоголосної пісні, яку виконує сопрано і альт. Це період з двох речень, який виступає тут як своєрідна експозиція основного матеріалу. Це і є перша частина:

Приклад № 12



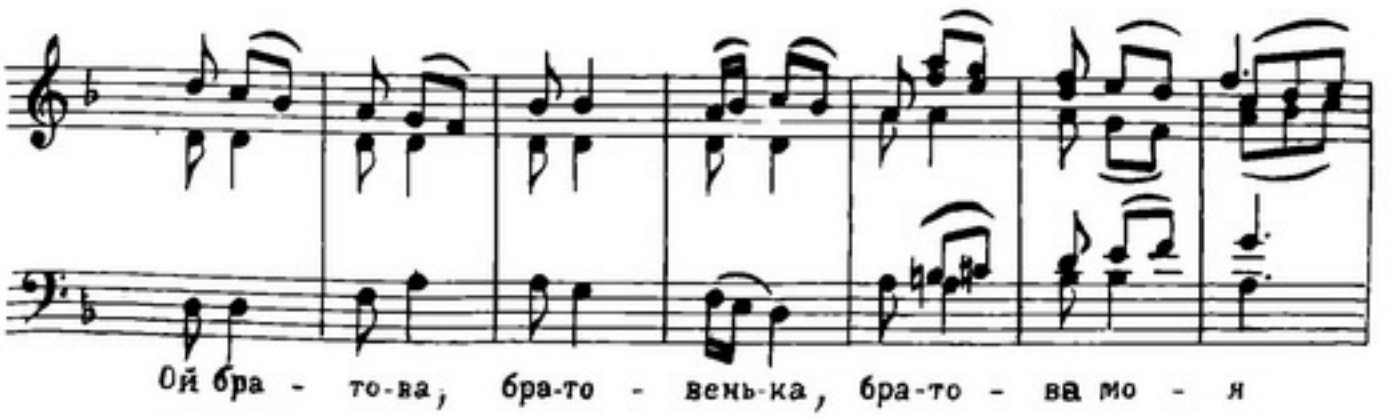
В другій частині, залишаючи партію сопрано і альта незмінними, композитор вводить спочатку тенор, далі бас з виразними, самостійними мелодіями. Початкову фразу тенора баси точно імітують на октаву вниз. Загостренню драматичної колізії сюжету пісні в музиці відповідає загострене, напружене звучання хору в цій частині. І це напруження і дається, головним чином, у партії тенора, яка могутнім потоком виривається з унісону початку цієї частини:

Приклад № 13



В третій частині настає кульмінація твору, позначення її „бурхливо". Майстерне застосування подвійного контрапункту логічно випливає з характеру цієї частини. Напружена мелодія тенора, перенесена до дискантів, створює мелодійний вибух, який настає в наслідок зіставлення напруженої, спадаючої мелодії сопрано і могутніх висхідних хвиль головної мелодії, перенесеної до басів:

Приклад № 14



Далі знову повторюється друга частина, ще раз напружена третя і, як завершення, як розв'язка конфлікту, твір закінчується першою частиною—зосередженим ритмом діалогу сопрано і альта. Схематично твір можна позначити так:

a + b + c + b + c + a

Отже, в цілому це можна вважати за тричастинну форму з двічі повтореним „b" і „c".

Коли б ми проаналізували ще кілька складних творів Леонтовича, то одразу помітили б, що кожного разу структура змінюється і завжди залежить від характеру народно-поетичного змісту, від характеру сюжету, і ними визначається.

Цілком природно, що глибоке розкриття образів народної пісні новими складними музикальними засобами наштовхує Леонтовича на необхідність відійти від куплетної форми і шукати ширшого музикального узагальнення, яке конкретно втілилось у вищу форму вокально-хорової мініатюри.

Говорячи про творчість Леонтовича, мають звичайно на увазі тільки українську народну пісню, ніби лише вона притягувала творчу увагу композитора. Насправді це було зовсім не так.

Ще в юнацькі роки в Кам'янець-Подільську Леонтович обробляє російську народну пісню „Вниз по матушке, по Волге", в якій дивує незвичайними модуляціями хористів, якими він керує.

Інтерес до пісень інших народів, зокрема до російських народних пісень, характерний для нього протягом усього його творчого життя, і обробки їх мають безперечне значення в творчій спадщині композитора. Правда, всі ці обробки, видимо, навмисно приховувались деякими видавцями творів Леонтовича, як матеріали, невластиві, мовляв, і нехарактерні для творчості Леонтовича. Націоналістичні настрої, обмеженість у питаннях народної творчості, властиві самим видавцям, приписувалися Леонтовичу.

Крім обробок російських народних пісень, ми знаходимо у нього обробки еврейських і масово-революційних російських пісень—„Мы кузнецы", „Мы курсанты молодые" та ін. Все це у вигляді рукописів зберігається в бібліотеці УАН. Особливий інтерес з цього матеріалу становлять обробки російських пісень „Ноченька", „Из-под дуба, из-под вяза" і „Єврейська колискова".

* * *

Весь творчий шлях Леонтовича був, власне, шуканням більш широких, узагальнених форм музикального мислення і, цілком природно, він приводить композитора до опери. Смерть не дала композиторові закінчити її, але навіть у незакінченому вигляді вона має безперечну художню цінність, і нею, безперечно, повинні зацікавитись музикознавці, композитори.

В монографії про Леонтовича автор цієї статті дає докладний аналіз матеріалів опери. Тут же доведеться обмежитись лише загальними зауваженнями.

Опера Леонтовича „На русалчин великдень" задумана була композитором в 1919 році і писалася в останній рік життя композитора. Повільність роботи над її написанням обумовлювалась рядом причин: відсутністю досвідченого лібреттиста, браком потрібних технічних знань у композитора (в листах цього періоду зустрічаємо постійні нарікання Леонтовича на свою слабу озброєність в галузі інструментовки), тяжкими матеріальними умовами.

Робота над оперою була, безперечно, лише пробою сил композитора в новому жанрі, але вже й тут Леонтович намагається вийти за межі традицій української побутової драми.

Подолання дрібної пісенної форми, властивої для попереднього творчого етапу композитора, в цій опері Леонтовича іде по лінії відмовлення від безпосереднього використання народної пісні на початку опери. Шукання більш узагальнених форм виразу приводить до повернення знову до пісні, але вже на новій, збагаченій досвідом основі.

Прагнення до більш широких музикальних форм, яке на попередньому творчому етапі привело композитора до створення вокальної мініатюри, тут в опері знаходить свій вияв в оволодінні оркестровими засобами виразу.

Композитор іде не шляхом примітивного гармонічного слідування за мелодією, а перетворює оркестр у могутній засіб створення художніх образів. Такі місця опери, як перша сцена блукання козака на русалчиних луках, виклик русалок, інструментальна вставка перед виходом русалок і інші приклади, вказують на те, що Леонтович був здатний до складного і цілком оригінального оркестрового мислення.

Характерною рисою оркестрової партитури Леонтовича є перенесення до неї принципів, вироблених в обробках народних пісень,— це його своєрідний поліфонізм, що походить від горизонтального руху голосів.

Тут намічається найосновніша властивість Леонтовича, як оперного композитора— це перенесення розвитку музикального образу в оркестр, а звідси—прямий шлях до симфонізації опери.

Отже, в своїй опері Леонтович відштовхується від усталеної традиції української побутової драми і орієнтується на створення музики, яка б своїми художніми якостями рівнялася на кращі зразки російської і європейської передової музикальної культури.

Наприкінці слід сказати кілька слів про музикально громадську діяльність Леонтовича. Хоч Леонтович майже все життя лишався вчителем провінціальних шкіл, проте, в період радянської влади він розгортає широку діяльність.

Леонтович виступає як організатор самодіяльних хорів, працює над музикальним підручником для початкових шкіл, ставлячи при його створенні дуже важливе завдання—забезпечення широкої підготовки музикальних кадрів.

* * *

Дуже часто, говорячи про Леонтовича, вважають його другорядним композитором тільки через те, що він не дав великих творів, великих жанрів. Це результат необізнаності з творчістю композитора. Не розміри творів визначають сили і масштаби композитора. В творчості геніального Шопена дрібні твори займали ледве не найвизначніше місце, та коли б у нього залишилися тільки мазурки і прелюди, то й тоді б його ім'я було безсмертним.

Сила і талановитість Леонтовича полягають у надзвичайному відчуванні народної пісні, в умінні проникнути в її суть і новими засобами розкрити з нечуваною силою і глибокою правдою хвилюючі образи, створені народом.

Створенням нового жанру вокально-хорової мініатюри Леонтович відкрив зовсім нову, невідому до нього сторінку в історії української музикальної культури.

Подібно до мазурок Шопена, цього великого співця народних мотивів, Леонтович створює свої безсмертні мініатюри: „Пралю", „Дударика", „Щедрика", „Козака несуть", „Ой, зза гори кам'яної",—ці різнобарвні, сповнені хвилюючої правди, художньої переконливості і емоціонального впливу твори.

Творча спадщина Леонтовича стала невід'ємною і значною частиною хорової культури нашого Союзу, а творчі принципи його мали і повинні мати ще більший вплив на творчість наших радянських композиторів. Вівчення творчості Леонтовича — це невідкладне завдання сьогоднішнього дня нашої музикальної дійсності.

О. Шварцман

Н. Г. Рахлін

24 листопада 1939 року газети повідомили про надання почесних звань рядові працівників мистецтв України. Прекрасна, радісна звістка, яка ще раз підкреслює зростання нашого радянського мистецтва, любовне вирощування його працівників нашою партією і урядом! Серед цих працівників—і прізвище любимого київськими слухачами диригера Натана Рахліна, нагородженого званням заслуженого артиста УРСР.

Кожний, хто знає цього обдарованого музиканта, не може уявити його без диригерської палички. Натан Рахлін наче народжений для диригерського пульта. Але до нього Н. Г. Рахліна веде довгий і складний шлях, який здійснив його мрію—стати справжнім диригером.

Натан Рахлін народився в 1905 р. в бідній сім'ї, яка жила в такому ж бідному малому містечку—колишня ст. Новська. Тепер ця станція стала квітучим культурним містом, яке носить ім'я легендарного героя громадянської війни—Щорса, який там жив.

І дід, і батько Натана Рахліна були ковалями, і хоч батько майбутнього диригера дуже любив музику, вона здавалась йому недоступною. Батько не знаходив ніяких можливостей вчити музиці свого малого сина, який уже трилітнім хлопчиком виявляє неабиякі музикальні здібності. Та і вчитись не було в кого.

І все таки, наперекір усім перешкодам, і батько і син стають музикантами.

Коли малому Натанові минуло три роки, він став грати на скрипці. Скрипка ця була дуже своєрідна, з різних дощечок її зробила йому стара бабуня. Роль цієї бабуні в музикальній діяльності Рахліна не обмежується цим: музикальна від природи, вона багато співала своєму внукові, співала циганські, українські, російські і єврейські пісні, що залишили глибокий слід у музикальній свідомості хлопчика, який тут же по слуху відтворював їх на своїй саморобній скрипці. Відтоді музика стає найголовнішою мрією хлопчика. Добрий слух і пам'ять дають йому можливість підбирати всі чуті танки і пісні, копіювати скрипалів, що випадково потрапляли в містечко. Шести років маленький Натан став знаменитим і любимим у своєму містечку „вундеркіндом", а в сім років уже виступає з концертом Мендельсона, граючи його по слуху.

Дев'ятилітнім хлопчиком Рахлін вступає до музикального училища в Чернігові, та не довго тривають тут його заняття. Настає 1914 рік. Батька призивають до армії і відправляють на передові позиції. Десятилітній Натан утримує всю сім'ю, своїх чотирьох молодших братів. І тут любима музика приходить йому на допомогу. Він починає грати в невеликому оркестрі на весіллях, вечірках, у кіно і цим добуває своїй сім'ї хліб.

Таке було життя Натана Рахліна до Жовтневої революції. Після Жовтня і він і його батько починають нове життя. Перебуваючи в Червоній Армії, батько стає капельмейстером і віддає всі свої сили цій любимій справі.

В 1920 р. Натан Рахлін вступає добровільно до Червоної Армії. Він—сигналіст кавалерійського ескадрону. Тут же він вчиться в школі грамотності, складає екстерном іспити за трудову школу. Разом з своєю частиною він прибуває до Києва, і його посилають на учобу до консерваторії. Та з Червоною Армією Рахлін не розлучається. Він вчиться у Вищій військовій школі (тепер військово-артилерійська), яка виховує з нього, між іншим, прекрасного музиканта.

— Почуття палкої, глибокої вдячності охоплює мене,—пише Н. Рахлін,—коли я згадаю дні, проведені в лавах Червоної Армії. Вона виховала мене, допомогла мені здійснити мою мрію—стати справжнім музикантом. Опікуном моїм була вся школа. Це була справді батьківська увага. Саме в школі я набув знання і досвід, які мені зараз допомагають у моїй диригерській діяльності.

Рахлін розгортає широку музикальну діяльність: грає на різних духових інструментах (тромбон, труба, кларнет та ін.), часто виступає в червоноармійських музикальних самодіяльних концертах, грає на баяні і гітарі, часто виступає як скрипаль, нарешті диригує духовим оркестром. Такі самостійні виступи з оркестром починаються з 1924 року.

Школа керує і його загальною освітою. Особливу увагу звертає на Натана Рахліна шкільний бібліотекар, який допомагає ознайомленню молодого диригера з кращими зразками літератури. Одночасно Рахлін вчиться в консерваторії,—ці заняття також контролюються дбайливим піклуванням школи.

З 1927 р. Рахлін—диригер духового і потім симфонічного оркестрів. Поряд з цим він наполегливо опановує теоретичні знання. Рахлін вчиться в інституті ім. Лисенка. Він хоче якнайбільше знати, щоб бути справжнім музикантом, і допитливість приводить його до охоплення різноманітних галузей музикальної освіти. Рахлін відвідує заняття теоретичного і педагогічних факультетів, займається в класі скрипки, в класах духових інструментів, в класі диригування. Всю цю величезну масу різноманітних знань він сам систематизує, і в упертій, наполегливій роботі поступово, уже в процесі практичної діяльності, перетворює, вводить у струнку систему.

Його вчителі—диригери В. Бердяєв, проф. Д. Бертьє, проф. О. Орлов. В 1930 р. Рахлін закінчує інститут ім. Лисенка і починає цілком самостійну музикальну діяльність.

Спочатку Н. Рахлін працює в Київському радіокомітеті далі—в оркестрі Харківської філармонії і диригером Українського радіокомітету. Його цікавить широка педагогічно-виховна робота—і він їде до м. Сталіно. Там Рахлін організовує оркестр з різних вуличних музикантів і створює з них прекрасний колектив. За два роки виростає симфонічний оркестр—гордість трудящих Донбаса.

В 1937 р. Натан Рахлін дає концерти в Києві і після цього лишається художнім керівником і диригером Державного симфонічного оркестру УРСР. В Києві широко розвивається величезний талант цього музиканта. Кожний день відкриває все нові й нові можливості перед талановитим диригером.

Першим підсумком впертої і наполегливої роботи Рахліна були результати І Всесоюзного конкурсу диригерів у 1938 р., на якому Рахлін зайняв друге місце.

Багато рецензій і відзивів підкреслюють величезний талант молодого диригера, його майстерність.

„Це, безумовно, один з найталановитіших учасників конкурсу. Яскравістю свого таланту Рахлін нагадує Еміля Гілельса: така ж віртуозність, така ж стихійність і мужність художнього темпераменту. І при цьому—надзвичайне почуття оркестру. Рахлін створений бути диригером так само, як Гілельс, можна сказати, народжений бути піаністом",—відзначає газета „Советское искусство" від 28/IX 1938 р.

Так, музика для Рахліна—це повітря, без якого немислиме його існування. Весь навколишній світ, все життя він відчуває і сприймає через музику. Коли ж перед ним музикальний твір, уся його воля, почуття і розум цілком зайняті ним, все перетворюється в цей звучащий твір. Здатність усім своїм єством віддатись даному музикальному творові—це одна з основних особливостей Рахліна-музиканта. В такі моменти навіть партитура заважає йому, і він завжди диригує напам'ять.

В могутньому і повнокровному таланті Рахліна насамперед виступає воля, без якої немислима справжня обдарованість. Її силі підпорядковані його почуття і розум, нею пронизані всі виконувані ним твори. Всі засоби виразності, якими володіє Рахлін, він закликає до того, щоб якнайповніше і найправдивіше розкрити ідеї і образи даного твору. Оркестр Рахліна промовляє повним голосом життя, глибоко й правдиво розкриваючи суть художнього твору.

А засобів виразності у цього талановитого диригера багато. Глибоке знання оркестру допомагає йому видобути всі природні можливості окремих інструментів, груп інструментів і оркестру в цілому. Рахлін добивається дуже міцної, чіткої і могутньої звучності оркестру, переконливої своєю природною повнотою звучання. Він відчуває весь оркестр в цілому і кожну його групу, кожний інструмент окремо,

досягаючи диференціації оркестрових звучностей. Рахлін диригує всім оркестром і кожною окремою групою—звідси вміння грати звучностями оркестру, урізноманітнювати його тембри. Прекрасне почуття часу в музиці сприяє знаходженню природних темпів. Вольовий ритм пронизує все виконання справжнім пульсом життя.

Воля цього музиканта особливо відчувається в місцях, що потребують могутнього піднесення, найглибшого напруження. Тут Натан Рахлін досягає величезної сили виразності, його підйоми завжди надзвичайно природні і приводять до сповнених справжнім драматизмом кульмінацій. Рахлін ніколи не втрачає почуття цілого, але й жодна деталь не випадає спід його уваги. Прекрасно відчуваючи кожну музикальну фразу, Рахлін ніколи не використовує свою чудову дирижерську техніку як самоціль, вона завжди для нього є засобом посилення виразності твору. Його жест внутрішньо виправданий і відповідає тому, що він сам [illegible] від оркестру. Чітка визначеність, конкретна виразність—ось що характерне для його жестів. І над усім цим підноситься глибина настрою, проникліва виразність і могутній художній темперамент, якими дирижер досягає великої художньої правди у виконуваних творах.

Натан Рахлін—дуже многогранний художник, здатний на високий драматизм і щиру лірику. Йому дуже близький драматизм Чайковського, пафос і патетика Ліста і Берліоза, а також світла і наївна радість Гайдна. Менше йому вдається середня врівноваженість і згладженість почуттів, наприклад, музика Мендельсона. Але він любить полярні полюси—Баха і Малера. За час дворічної роботи з київським оркестром Рахлін виконав багато визначних творів світової симфонічної літератури—ряд симфоній Чайковського, Бетховена (кілька раз виконував 9-ту симфонію), „Манфред" Чайковського, Франка, Малера, Шуберта, Гайдна, Берліоза, Гріга, Дворжака та ін.

Величезну роль відіграє Рахлін і в пропаганді творів радянських композиторів. Він виконав цілий ряд симфонічних творів українських, російських, грузинських та інших композиторів нашого Союзу: Ревуцького, Косенка, Лятошинського, Данькевича, Таранова, Шостаковича, Мясковського, Прокоф'єва, Баланчивадзе і багатьох інших.

Натан Рахлін серйозно і чуйно ставиться до виконуваних творів, допомагає композиторам, дає їм практичні поради і т. д. Для наших композиторів він—старанний помічник і щирий друг.

Натан Рахлін виконує також величезну педагогічну і виховну роботу в оркестрі. За два роки наш симфонічний оркестр надзвичайно виріс і тепер став одним з кращих колективів у Союзі. Художньому і технічному зростанню оркестру безумовно сприяє робота його дирижера. Рахлін уміє чуйно підійти до кожного окремого музиканта, допомогти йому правильно розкрити його художні можливості, правильно, розвинути свою індивідуальність, що загалом відбивається і на зростанні всього оркестру. Значно зміцніли і окремі оркестрові групи, які раніше помітно шкутильгали, наприклад, духова дерев'яна і особливо мідна група.

Велику роботу Натан Рахлін веде з молодими дирижерами-асистентами. Він веде клас диригування в Київській Ордена Леніна консерваторії.

Навесні 1939 року Рахліна запрошують дирижером до оперного театру. Він ставить оперу Лисенка „Тарас Бульба" в редакції Л. М. Ревуцького й оркестровці Б. М. Лятошинського і в цій новій для нього галузі досягає прекрасних результатів, швидко освоюючи специфіку оперного жанру.

Тепер Н. Рахлін здійснив постановку опери молодого радянського композитора Хреннікова „В бурю".

Навтомно і неполегливо працює Рахлін над своїм художнім зростанням. Нова нагорода ставить перед ним ще більші, ще значніші завдання, які, ми впевнені, він прекрасно виконає.

Нотографія і бібліографія

***Б. Лятошинський**. П'ять обробок українських народних пісень. Державне видавництво „Мистецтво", 1939.*

Це видання є першим зошитом великого циклу, що складається з десяти обробок українських народних пісень і помічений композитором ор. 28.

Готуючись до роботи над оперою „Щорс", Б. М. Лятошинський в 1937 р. закінчив цей цикл, який свідчить про наполегливу роботу композитора над вивченням української народно-пісенної творчості з усією її багатобарвністю і різноманітністю.

До першого зошиту ввійшли обробки для голосу і фортепіано таких пісень: „Ой, не спиться й не лежиться", „Хилітеся, густі лози", „Козака несуть", „Мала мати одну дочку", „Сніжок іде, метель мете".

Перші дві пісні мають елегічно-споглядальний характер, який набирає тужливого забарвлення в другій пісні.

В обробках цих двох пісень композитор широко використав у фортепіанному супроводі інструментальні поспівки, які набувають подекуди поліфонічного значення і органічно зв'язані з інтонаційними особливостями цих пісень.

Третя пісня—„Козака несуть", може вважатися одним із кращих зразків обробки народної пісні.

Композитор досяг тут величезної сили виразності і емоціональної напруженості, з художньою переконливістю розкривши образи цієї глибоко-зворушливої і патетичної пісні, поданої в характері жалобного маршу. Як відомо, ця пісня використана також Б. М. Лятошинським в його опері „Щорс", як траурний спів, що звучить після героїчної смерті легендарного начдива.

Четверта пісня—„Мала мати одну дочку" — засобами обробки, а подекуди і настроєм, наближується до перших двох пісень циклу.

Але ця пісня має також характер трагічної розповіді про гірку долю української жінки в дожовтневу добу і це надає особливої виразності тим почуттям, які народ вклав в музику і текст цієї пісні й які з великою переконливістю розкриті композитором в її обробці.

Нарешті, п'ята пісня—„Сніжок іде, метель мете", є веселою сатирою на побут сільського духовенства і розповідає, як „тікав дячок голий, босий від чужої жінки".

Відповідно до цього, композитор надав обробці цієї пісні жартівливого характеру, цілком виправданого її змістом.

Всі п'ять обробок відзначаються справжньою майстерністю і художньою переконливістю, джерело якої треба шукати в глибокому проникненні композитора в скарбницю народно-пісенної творчості.

***В. Грудин**. Ор. 25 „Буревестник" для среднего голоса и фортепиано. Слова М. Горького. Государственное издательство „Мистецтво", 1939.*

Новий твір відомого українського радянського композитора В. В. Грудіна є по суті поемою для голоса і фортепіано.

Композитор добре розкрив в музиці образи безсмертного горьківського тексту, причому образи ці відбиті не лише в декламаційно-виразній вокальній лінії, що відзначається своєю наспівністю, а й у фортепіанному супроводі.

„Буревестник" є вдалим поповненням репертуару наших співаків, особливо цінним ще й тому, що це—перший твір українського радянського композитора, написаний на текст М. Горького.

***Александр Крейн**. Две песни из музыки к звуковому фильму „Том Сойер": 1) песенка негра Джима, 2) романс Гека Финна. Государственное издательство „Мистецтво", 1939.*

Обидві пісні, відомі широкій радянській громадськості по звуковому фільму „Том Сойер", відзначаються теплотою, щирістю і справжньою майстерністю музики.

Ясна і виразна мелодія спирається на прозорий фортепіанний супровід, створюючи разом з цим образи, щільно пов'язані з улюбленими героями дитинства — Томом Сойером і його вірним другом Геком Фіном.

Можна побажати самого широкого розповсюдження цим прекрасним пісням, написаним відомим радянським майстром, автором „Загмука" і „Лауренсії".

Ігор Белза

The International Encyclopedia of Music and Musicians. Edited by Oscar Thompson. P. 2287, in one large volume. Dold, Mead and Company. New-York, 1939.

Перше видання Інтернаціональної Енциклопедії є колективною працею видатних музичних діячів різних країн.

Енциклопедія дає великий довідковий матеріал про музикантів усіх країн і з усіх питань, зв'язаних з музикою. В ній перелічені твори найвидатніших композиторів, з відзначенням дати написання або першого виконання чи року видання. До біографій багатьох композиторів додано список творів і календар подій з їх життя, що дає можливість дістати необхідні довідкові відомості про життя і творчість композитора, не читаючи всієї статті.

В Енциклопедії вміщено ряд докладних і змістовних статтей з різних питань музики, що дають широке висвітлення матеріалу.

Всі замітки і статті розміщені в алфавітному порядку.

Найповніше в Енциклопедії представлена американська музика: до біографій американських композиторів додано додаткові відомості про їх твори, не тільки видані, але й рукописні.

Інтернаціональна Енциклопедія становить великий інтерес ще й тим, що в ній широко представлена радянська музика: вміщені біографії багатьох радянських композиторів, дано довідкові відомості про дату написання творів або першого їх виконання. До великих творів радянських композиторів—опер, симфоній—дано окремі анотації.

Енциклопедія має два додатки: I—список опер (близько 200) з коротким викладом лібретто і II—бібліографічний відділ, що включає до 3500 книг з музики.

The Macmillan Encyclopedia of Music and Musicians. In one volume. Compiled and edited by Albert E. Wier. P. 2089. Macmillan and Co, Limited. London, 1938.

Енциклопедія дає довідковий матеріал з усіх питань, безпосередньо чи посередньо зв'язаних з музикою, які становлять інтерес як для музикантів-професіоналів, педагогів, музикальних діячів, так і для студентів, любителів музики, відвідувачів концертів, радіослухачів та ін.

Енциклопедія містить понад 50000 заміток, розміщених у строго алфавітному порядку, зокрема біографії композиторів, віртуозів, педагогів і музикальних діячів усіх країн, з повнішим висвітленням життя і творчості найвидатніших з них, спеціальні статті з питань музикознавства і історії музики, опис усіх музикальних інструментів, скорочені лібретто відомих опер, понад 4000 музикальних термінів і виразів, замітки з питань радіо і фонографії.

Американська музика займає в Енциклопедії переважне місце.

Енциклопедія має додаток: „Розвиток музикальної творчості по століттях". В таблиці наведено прізвища видатних композиторів епохи, з відзначенням року народження, національності і характеру творчості. Таблиця дає можливість простежити поступовий розвиток різних музикальних форм у різних країнах, починаючи з мотетів і кінчаючи великими музикальними формами—операми, симфоніями і т. д. Відкриваючись ім'ям Гвідо д'Ареццо (900 р.), таблиця закінчується 1910 роком. В ній ми знаходимо і імена радянських композиторів—Гліера, Гедіке, Мясковського, Прокоф'єва і Шостаковича.

В. Кутлер

Правління Спілки радянських композиторів України, правління Музфонду і редакція журналу „Радянська музика“ з великим сумом сповіщають про передчасну смерть голови ревізійної комісії СРКУ, композитора і диригента

Василя Григоровича Смекаліна,

яка сталася в ніч на 8 лютого ц. р. в м. Львові

Хроніка

◆ 6 лютого цього року музикальна громадськість Києва відмітила першу річницю з дня смерті художнього керівника і головного диригента Київського Ордена Леніна Академічного театру опери і балету ім. Шевченка, заслуженого артиста РРФСР Володимира Олександровича Дранішнікова.

Делегації оперного театру і Спілки радянських композиторів України в цей день поклали вінки на могилу В. О. Дранішнікова.

О третій годині дня відбувся траурний мітинг в оперному театрі.

Увечері в великому залі консерваторії відбувся концерт, в якому взяли участь народні артисти УРСР, орденоносці О. А. Петрусенко і М. І. Донець і державний симфонічний оркестр УРСР під керівництвом заслуженого артиста УРСР Натана Рахліна.

За пропозицією голови правління СРКУ композитора-орденоносця Б. М. Лятошинського присутні влаштували вставанням пам'ять Володимира Олександровича.

Вступне слово до концерту, присвячене пам'яті В. О. Дранішнікова, сказав композитор Ігор Белза.

◆ Державне видавництво „Мистецтво“ готує до друку збірку вибраних музикально-критичних статтей і досліджень В. О. Дранішнікова.

Готується до друку збірник статтей, присвячений пам'яті В. О. Дранішнікова. До цього збірника входять статті, висвітлюючі діяльність покійного, як видатного майстра радянської музикальної культури — диригента, композитора і музикознавця, а також біографічний нарис.

Автори статтей — Б. В. Асафьєв, І. Ф. Белза, А. А. Гозенпуд. А. Дмітрієв, Б. М. Лятошинський, М. К. Печковський та інші.

Роботою по упорядкуванню збірника керує професор А. В. Ольховський.

◆ В березні цього року музикальна громадськість Радянської України відмічає 20-річчя існування заслуженого ансамблю УРСР державного квартету ім. Вільома. До складу квартету входять М. Г. Сімкін (перша скрипка), О. Й. Старосельський (друга скрипка), І. Г. Вакс (альт) і П. М. Кутьїн (віолончель).

За 20 років існування квартет ім. Вільома дав кілька тисяч концертів по всьому Радянському Союзу, виступаючи як на великих концертних естрадах, так і робітничих клубах і червоноармійських частинах.

В цих концертах квартет ім. Вільома виконав багато камерних творів, приділяючи особливу увагу популяризації творчості радянських композиторів (Мясковського, Лятошинського, Шебаліна, Шостаковича, Клебанова, Белзи, Данькевича, Костенка та ін.).

◆ 7/I на засіданні творчої секції СРКУ (Київ), у виконанні квартету ім. Леонтовича було прослухано новий твір молодого композитора А. Пилипенка — струнний квартет у трьох частинах.

Після обміну думок творча секція визнала, що квартет А. Пилипенка написаний просто, щиро і тепло і може вважатися творчим досягненням композитора.

◆ 27/I президія Харківського обласного правління СРКУ в присутності письменників, художників, акторів і режисерів харківського театру музичної комедії ознайомилася з новою оперетою композитора З. Д. Загранічного.

Засідання творчої президії дало позитивну оцінку роботі автора над оперетою „Інше життя“ (назва умовна). В постанові поширеного засідання президії відзначається, що композитор З. Д. Загранічний „простими музикальними засобами досягає великої музикальної виразності, вдало підкреслюючи як ліричні, так і комедійні елементи лібретто. Музикальна мова автора іде від хороших традицій класичної оперети. Арії, ансамблі і хори дуже мелодійні, а в розумінні гармонічної мови авторові вдалось запобігти примітивізмові, що так часто трапляється в оперетах“.

4/II в Києві композитори з представниками Управління в справах мистецтв і Київського театру музкомедії ознайомилися з лібретто і музикою оперети „Інше життя". Музика З. Д. Заграничного також дістала позитивну оцінку. Щодо лібретто, то авторам його (Гуревич і Львов) запропоновано зробити деякі зміни і дещо переробити.

Тепер композитор З. Д. Заграничний оркеструє свій новий твір.

◆ 5/II творча секція СРКУ (Київ), з представниками артистів і режисерів Київського Ордена Леніна театру опери і балету ім. Шевченка і представниками Управління в справах мистецтв прослухала новий балет за сюжетом Т. Г. Шевченка — „Лілея" одеського композитора К. Даньковича.

Балет „Лілея" в цілому дістав позитивну оцінку і, за повідомленням представників театру, прийнятий до постановки.

◆ На ознаменування XXII річниці славетної непереможної Робітничо-Селянської Червоної Армії і Військово-Морського Флоту спілка радянських композиторів України оголосила закритий конкурс на створення нових музикальних творів, що відобразили б героїзм Робітничо-Селянської Червоної Армії і Військово-Морського Флоту:

а) творів для хору в супроводі оркестру або ф-но,
б) творів для хору a capella,
в) творів для голосу в супроводі оркестру або ф-но,
г) масових пісень і естрадних романсів.

Умови конкурсу:

1. В конкурсі можуть брати участь всі бажаючі.
2. Твори, що надсилаються на конкурс, повинні мати тільки девіз, а прізвище і адрес автора додається в окремому конверті під тим самим девізом.
3. Остаточний строк надсилання творів — 1 квітня 1940 р. Надсилаються всі твори на адрес Спілки радянських композиторів України (Київ, вул. Калініна, 19).
4. Рішення жюрі, склад якого буде оголошено додатково, є остаточним.
5. Для преміювання кращих творів встановлюються такі премії:

Одна перша	—	2500 крб.
Дві другі	— по	1500 „
Три треті	— по	1000 „

◆ Правління СРКУ призначило уповноваженим СРКУ по МАРСР тов. Гершфельда.

25. XII 1939 р. правління СРКУ затвердило оргкомітет СРКУ по західних областях УРСР (у Львові) в такому складі:

т. Барвінський В. О. — голова оргкомітету
т. Брескін О. Л. — оргсекретар і уповноважений по музфонду
т. Людкевич. С. — член оргкомітету
т. Солтис А. — „ „
т. Коффлер Ж. — „ „
т. Смекалін В. — „ „

Інв. 117097

Зарубіжна музикальна хроніка

Концерти Артуро Тосканіні

З 28 жовтня по 2 грудня 1939 р. в Нью-Йорку був проведений цикл концертів під керуванням Артуро Тосканіні, в яких були виконані всі симфонії Бетховена. Всі концерти, крім останнього, були закритими пересиланнями з великої студії Нью-Йоркського „Radio-city". Останній концерт 2 грудня, в якому виконувалась 9-а симфонія, відбувся в концертному залі „Карнегі-Хол". Концерт викликав надзвичайний інтерес у американської публіки. Ціна на квитки у перекупників доходила до 100 доларів.

Заява негритянського співака

Відомий негритянський співак Поль Робсон перебуває тепер у Нью-Йорку, де провадить роботу над створенням негритянського театру. В розмові з представниками американської преси Робсон заявив:

„Збройний конфлікт між Англією, Францією і Німеччиною—є імперіалістична війна, в якій пролетаріат і негритянський народ нічого не виграє, незалежно від того, хто переможе. Я вірю, що сподівання негритянського народу—з тими, хто бореться за мир ..."

Далі, говорячи про визволення трудящих Західної України і Західної Білорусії від гніту польського імперіалізму, Робсон відзначив:

„Червона Армія дала цим пригніченим раніше народам усі права і прекрасні можливості для розвитку, які мають народи Радянського Союзу".

Нова симфонія

Ігор Стравінський закінчив симфонію До-мажор. Перше виконання симфонії відбудеться в цьому сезоні в Бостоні.

Міжнародний музикознавчий конгрес

Восени 1939 року в Нью-Йорку відбувся міжнародний музикознавчий конгрес, присвячений рядові музикально-історичних і наукових проблем. Події в Європі завадили приїздові багатьох видатних музикальних вчених Англії, Франції, Німеччини, Голландії і Бельгії. Більшість делегатів з'їхалось з музикальних центрів США і Південної Америки.

Конгрес одержав великого листа від Ромена Роллана, в якому цей прекрасний письменник і музикант пише:

„В галузі мистецтва немає і не може бути національної ворожнечі. Єдина боротьба, гідна нас,—це та, яка ведеться щогодини в усіх країнах, боротьба між культурою і неуцтвом, між світлом і хаосом. Будемо рятувати світло, яке може бути врятоване! Немає нічого блискучішого, ніж музика. Це—сонце нашого внутрішнього світу..."

Гартман і Мусоргський

Липневий номер американського журнала „The musical Quarterly" містить цікаву статтю Альфреда Франкенштейна „Віктор Гартман і Модест Мусоргський". Автор присвятив кілька років наполегливій і серйозній роботі над збиранням матеріалів про біографію і творчість видатного російського архітектора і художника Гартмана, близького друга Мусоргського.

Франкенштейн зібрав репродукції всіх відомих робіт Гартмана і, зокрема, тих його творів, які запалили Мусоргського на створення славетної сюїти для ф-п „Картинки з виставки".

В докладній статті Франкенштейн детально розповідає про біографію і творчий шлях Гартмана, особливо багато уваги приділяючи його взаєминам з Мусоргським. Стаття має бібліографічний довідник—22 назви російською, німецькою та англійською мовами. Крім того, в журналі дано 15 прекрасних репродукцій робіт Гартмана (серед них—його ескізи до постановки „Руслана і Людміли", проект „Богатирських воріт" у Києві).

Г. Ш.

Ціна 2 крб.

ДЕРЖАВНЕ ВИДАВНИЦТВО „МИСТЕЦТВО“
Київ, вул. Воровського, 22

ПЕРЕДПЛАЧУЙТЕ ПЕРІОДИЧНІ ВИДАННЯ
на 1940 рік

„НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ“

ОРГАН ІНСТИТУТУ ФОЛЬКЛОРУ АКАДЕМІЇ НАУК УРСР ТА УПРАВЛІННЯ В СПРАВАХ МИСТЕЦТВ ПРИ РНК УРСР.

Виходить 6 раз на рік. Умови передплати: на рік—18 крб., на 6 міс.—9 крб. Ціна окремого номера 3 крб.

„ТЕАТР“

ОРГАН УПРАВЛІННЯ В СПРАВАХ МИСТЕЦТВ ПРИ РНК УРСР.

Багатоілюстрований журнал, що широко висвітлює питання театрального життя України та братніх національних республік. Виходить щомісяця. Умови передплати: на рік—24 крб., на 6 місяців—12 крб., на 3 міс.— 6 крб. Ціна окремого номера 2 крб.

„РАДЯНСЬКА МУЗИКА“

ОРГАН СПІЛКИ РАДЯНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ УКРАЇНИ.

Журнал висвітлює теоретичні й практичні питання радянського музикознавства, знайомить читачів з творчістю українських радянських композиторів, творчими досягненнями композиторів братніх радянських республік, з народною музичною творчістю.
Виходить 6 разів на рік. Умови передплати: на рік — 12 крб., на 6 місяців— 6 крб. Ціна окремого номера 2 крб.

„ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО“

ОРГАН СПІЛКИ РАДЯНСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ УКРАЇНИ

Журнал висвітлює поточне мистецьке життя СРСР, знайомить читачів з творчістю українських радянських художників і графіків, з класиками українського, російського і світового малярства і скульптури, з матеріалами поточних виставок і з народним мистецтвом.
Умови передплати: на рік — 36 крб., на 6 місяців — 18 крб., на 3 місяці — 9 крб. Ціна окремого номера 3 крб.

„АРХІТЕКТУРА РАДЯНСЬКОЇ УКРАЇНИ“

ОРГАН СПІЛКИ РАДЯНСЬКИХ АРХІТЕКТОРІВ УКРАЇНИ.

Журнал виходить щомісяця. Висвітлює питання архітектурного будівництва, планування і соціалістичної реконструкції міст УРСР і колгоспної архітектури.
Умови передплати: на рік — 36 крб., на 6 місяців — 18 крб., на 3 місяці — 9 крб. Ціна окремого номера 3 крб.

ПЕРЕДПЛАТУ ПРИЙМАЮТЬ ВСІ РАЙОННІ ТА МІСЬКІ БЮРО „СОЮЗПЕЧАТИ“, ФІЛІЇ КОГІЗ'у, ВСІ ПОШТОВІ ФІЛІЇ І ЛИСТОНОШІ.